8° P. o. angl.
371 7a
Gervinus

Shakespeare.

Dritter Band.

Shakespeare.

Von

G. G. Gervinus.

Dritter Band.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1849.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

— Subjects, on which I should find it difficult, not to say too much, though certain after all, that I should still leave the better part unsaid, and the gleaning for others richer than my own harvest.

Coleridge.

GESCHENK
FRESENIUS

Inhalt.

	Seite
Dritte Periode der dramatischen Dichtung Shakespeare's . . .	1
Wie es euch gefällt	19
Viel Lärmen um Nichts	57
Drei=Königs=Abend oder Was ihr wollt	90
Maas für Maas	126
Othello	163
Hamlet	240
Macbeth	299
König Lear	348
Cymbeline	406

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Dritte Periode der dramatischen Dichtung Shakespeare's.

Wir haben unseren Dichter während der ersten und zweiten Periode seiner dichterischen Laufbahn wenigstens in einzelnen Zügen seines Lebens beobachten können; aus der zweiten waren uns einige köstliche Documente gegeben, die uns in sein Inneres und in die Geschichte seiner Seele einen Blick werfen ließen. Aus der dritten Epoche seines Lebens wissen wir fast nichts. Wir erfahren von Zeit zu Zeit noch einiges von seinen finanziellen Geschäften und Verhältnissen, von Käufen und Veräußerungen, die ihn auch jetzt als einen Mann zeigen, der in Wohlstand und Vermögen lebte. Das bedeutendste öffentliche Ereigniß, das in diese letzte Zeit seines Lebens fiel, war der Tod Elisabeths, die Thronbesteigung Jakobs I. und die Vereinigung der drei Reiche. Shakespeare feierte diese Veränderungen zuerst, wie wir sahen, in dem Denkmal, das er seiner Elisabeth und den Tudors in Heinrich VIII. setzte; dann in seinem Macbeth (wahrscheinlich um 1605 geschrieben), wo außer der feinen Einflechtung der Stuarts und der patriotischen Begrüßung des ersten Königs, der „doppelte Reichsäpfel und dreifache Scepter trug“, in dem köst-

lich entgegenkommenden Stoffe selbst schon eine schmeichelhafte Beziehung für die schottische Dynastie gelegen war. Mit Recht vergleicht Schlegel die geistreiche und zugleich künstlerisch selbständige Art, wie hier das Drama zum Gelegenheitsgedichte gemacht ist, mit Sophokles' Preis von Athen und Aeschylus' Verherrlichung des Areopags in den Eumeniden. Shakespeare besingt im Macbeth eine uralte Verpflichtung Schottlands gegen England, das damals den schottischen Thron von dem Tyrannen befreite und den rechtmäßigen König zugleich mit milderen, menschlichen Sitten zurückbrachte; und diese alte Schuld trug Schottland jetzt ab, indem es seinen König auf den leeren Thron der Tudors gab, der den Frieden, den Elisabeth pflanzte, erhielt und Kunstliebe und Gelehrsamkeit mit sich brachte. Shakespeare selbst soll ein (existirendes) Epigramm verfaßt haben, das Jakob um seiner Kenntnisse willen preist; so wie nach einer anderen Sage der König ihm in einem eigenhändigen Briefe für den Macbeth gedankt hätte. In jedem Falle setzte sich Shakespeare's ehrenvolle Stellung und Schätzung unter diesem Könige fort. Man hat aus einiger Kenntniß der Oertlichkeiten im Macbeth geschlossen, er sei persönlich in Schottland gewesen. Eine Abtheilung seiner Truppe war in der That unter Lorenz Fletcher, wahrscheinlich einem älteren Bruder des Dichters, in Schottland von 1599—1601 ununterbrochen gewesen, doch schrieb gerade damals Shakespeare so thätig für seine Londoner Bühne, daß seine Mitanwesenheit

in Schottland wenig wahrscheinlich ist. Jakob nahm die Shakespeare'sche Gesellschaft gleich bei seiner Ankunft in London in Sold und Schutz und nannte sie die „königlichen Diener;“ das Patent verzeichnet neun Spieler, unter denen jetzt Fletcher an der Spitze steht und Shakespeare die zweite, Burbadge die dritte Stelle einnimmt. Das Document gibt der Gesellschaft Freiheit, im ganzen Reiche zu spielen, und sichert ihnen Schutz vor jeder Beschädigung und alle die Rücksichten (courtesies) zu, die Leuten von ihrem Rang und Stande (place and quality) früher zu Theil geworden.

Wir haben eben gesagt, daß Shakespeare in der Zeit um die Scheide der Jahrhunderte dichterisch besonders thätig gewesen sei. Die Freudigkeit, die Sicherheit, die Fruchtbarkeit, mit der wir ihn am Schlusse der zweiten Periode arbeiten sahen, setzte sich in die ersten Jahre der dritten herüber fort oder steigerte sich noch. In den sechs Jahren von 1598—1603 schrieb Shakespeare durchschnittlich wenigstens zwei Stücke im Jahre, in den verschiedensten Gattungen, von ungleichem Werthe, die geringfügigsten, wie die lustigen Weiber von Windsor, neben den bedeutungsvollsten, wie Cäsar, Othello und Hamlet. Späterhin werden seine Arbeiten spärlicher; auf die Jahre 1604 bis 1612 fällt durchschnittlich nur noch Ein Stück, und schon dieß widerspricht der Notiz des Pfarrers Ward, es habe Shakespeare in seinen älteren Tagen, da er in Stratford lebte, der Bühne jährlich zwei Stücke geliefert. Viel-

mehr ist es sehr wahrscheinlich, daß der Dichter von dem Jahre 1612 an, wo er seinen beständigen Aufenthalt in Stratford nahm, sich nicht nur seiner äußerlichen Verbindungen mit der Bühne zu entledigen suchte, sondern auch seine dichterisch-dramatische Laufbahn beschloß.

Ueberblickt man Shakespeare's Dramen der dritten Periode vergleichend mit denen der zweiten, so ist, wie wir schon früher andeuteten, der auffallendste Unterschied der, daß etwa von dem Jahre 1600 an das Trauerspiel und das ernste tragödienartige Schauspiel außerordentlich vorherrscht. Vor 1600 stehen, wenn wir die sieben Stücke der ersten Periode bei Seite lassen, wohl zwölf Lustspiele und heitere Schauspiele gegen nur vier eigentliche Tragödien; nach der Gruppe von Lustspielen, die Shakespeare um 1599—1601 rasch hintereinander fertigte (Was ihr wollt; Wie es euch gefällt; Viel Lärmen um Nichts; Lustige Weiber), folgen nun acht Tragödien des schwersten Inhalts und eigentlich keine Komödie mehr. Denn die Schauspiele (Cymbeline, Maas für Maas, der Sturm, das Wintermährchen, Heinrich VIII.) haben alle eine vorwiegend tragische Färbung und selbst in Troilus und Cressida läßt der arbeitende Ernst und Tiefsinn des Dichters nicht zu einem scherzhaft heiteren Eindrucke gelangen; die munteren Humoristen, die neckischen Frauenrollen, die schlankeren und flacheren Gestalten seiner Mantel- und Degenkomödie hören seit dieser Zeit ganz auf.

Was in Shakespeare's Leben dieser Wendung in sei-

ner Dichtung etwa entsprochen haben möchte, läßt sich, wenn man pragmatisch auf äußere Thatsachen, auf muthmaßliche Gründe und Ursachen zu einer ernsteren und düsterern Stimmung in ihm zurückgehen sollte, nur errathen. Wir haben früher aus seinen Sonnetten gehört, daß ihn auf dem Höhepunkte seiner Freundschaft mit dem Liebling, den jene Gedichte verherrlichen, zugleich mit dessen zeitweiliger Entfremdung irgend ein feindliches Geschick betraf, das ihn mitten aus dem heitersten Glücke in Trübsinn und Schwermuth warf. Wir wußten dieß Unglück, das über ihn hereinbrach, nicht anders zu beziehen, als etwa auf den Tod seines Sohnes Hamnet im Jahre 1596. Ein schwerer Schlag für sein Herz war unstreitig auch die Empörung des Grafen Essex im Jahre 1601, in die sein Freund Southampton verwickelt war; so wie die Verschwörung von 1603, die den Priestern Watson und Clarke das Leben kostete. Das Haupt der Essex fiel im Februar 1601; Southampton blieb während der Regierung Elisabeths in Haft; 1603 fiel der ruhmvolle Raleigh in langjährigem Kerker, der gewiß in Shakespeare's Achtung sehr hoch war, wenn nicht in näherer Beziehung zu ihm stand. Es wäre möglich genug, daß Julius Cäsar gleich 1601 oder 1602 nicht ohne Beziehung auf jene verschworenen Freunde und unabhängigen Geister geschrieben wäre. Hat man doch aus den Prologen zu Heinrich V. gesehen, welch eine theilnehmende Freude Shakespeare an Essex äußerte, und noch spät in Macbeth, hat Steevens vermuthet, habe er

bei dem Berichte von dem Tode des Thans von Cawdor das Benehmen des Grafen bei seiner Hinrichtung im Auge gehabt. Aber auf dergleichen äußere Beziehungen ist überhaupt nicht viel Werth zu legen; auch scheinen jene Unfälle nicht hinreichend, einen so bedeutsamen Umschlag der Lebensstimmung hervorzurufen, der sich in Shakespeare's Werken nach dem Jahr 1600 allerdings auszusprechen scheint. Viel wesentlicher zur Erklärung dieser Veränderung müßten gewiß jene inneren Erfahrungen gewesen sein, unter denen er sich seinem Freunde gegenüber gereinigt und geläutert bekannte. Die Stunde kam auch an ihn, wie er es so oft an seinen Humoristen darstellte, wo er dem leichtfertigen Gebrauche der Welt entsagte und von würdigen Entschlüssen bewegt ein neues Leben begann; das Alter trat an ihn heran, die erweiterte Kenntniß der Geschichte und die zunehmende lebendige Erfahrung, die wahrlich keinen Menschen von einiger Tiefe des Charakters und der Bildung mit den Jahren heiterer, leichtfertiger und oberflächlicher stimmen. Nimmt man die Zerfallenheit mit seinem Stande hinzu und den Eindruck, den ihm die Ausartung der Bühnendichtung um ihn her machen mochte, die Rohheit des Zeitalters, die ihm in so vielen Zügen zuwider war, die launenvolle und nicht selten blutige Willkür des Regiments, so hat man der Motive hinlänglich genug, die den Dichter bewegen konnten, in den Schacht der menschlichen Natur in Geschichte und Individuen noch tiefer hinabzusteigen, die Geschichte weiter

als er bisher gethan zurückzurollen, die Leidenschaft in noch größerer Stärke aufzusuchen in den Ueberlieferungen der Vergangenheit, die Stirne in nachdenklichere Furchen zu ziehen über der noch tiefsinnigeren Betrachtung der Welt und der Menschheit. Auffallend bleibt es übrigens, daß gerade das Stück, dessen Held den Namen des gestorbenen Sohnes Shakespeare's führt, wie ein Gefäß für die elegische Stimmung des Dichters angesehen werden kann. Hamlet ist wohl das einzige Stück dieser späteren Zeit, in dem man einen pathologischen Antheil des Dichters vermuthen könnte. Sonst ist es gerade ein weiteres Unterscheidungszeichen der Werke der zweiten und dritten Periode, daß, während die ersteren uns mehrfach an des Dichters eigenes Innere angeknüpft schienen, die letzteren diese persönliche Betheiligung weniger oder gar nicht mehr verrathen. Nur den Hamlet, möchte man wohl finden, habe Shakespeare wie eine Rückseite des Prinzen Heinrich behandelt und in Beiden zusammen die verschiedenen Hauptseiten der eigenen Natur in größerem Reichthume entwickelt, als es in Einem möglich gewesen wäre. In Einem seiner Sonnette findet sich der melancholische Grundzug in Hamlets Charakter so vorgebildet, daß man versucht ist zu glauben, der Plan dieses Gedichtes habe Shakespearen schon seit jenen Jahren vorgestanden, wo ihm „die Geschicke seine Thaten zu kreuzen begannen.“ Man erinnere sich aus dem berühmten Monologe Hamlets der Motive, die ihn aus der Beobachtung des Weltlaufs

die Gedanken an Selbstmord schöpfen lassen, jener Verstimmung über die Geißel und den Spott der Zeiten, das Unrecht der Unterdrücker, die Qual verschmähter Liebe, den Verzug des Rechts, die Anmaßung des Amtes, die Niedertretung des Verdienstes, und man wird das sehr ähnliche Selbstgespräch in dem 66. Sonnette lesen, das der Dichter wie alle übrigen an seinen Freund gerichtet hat.*) Aber wenn nun der Leser auch diese Wechselbeziehung zwischen dem Dichter, zwischen diesem seinem persönlichen Gedichte und jenem Drama für erwiesen nimmt, hüte er sich dann ja, von hier aus auf eine hypochondre Stimmung zu schließen, die Shakespeare vielleicht in seinen späteren Jahren überkommen und überwältigt, in der er die Welt und ihren Lauf aus schwarzer Brille angesehen und die ihm die finsteren und grausigen Gemälde seiner

---

*) Sonnett 66.

Nach Rast des Todes wein' ich voll Verlangen,
müde, zu sehn die reinste Treu verschworen,
und dürft'ges Nichts mit heitrem Schmuck behangen,
und das Verdienst zum Bettelstab geboren.
Und goldne Ehren schmählich falsch vergeben,
und jungfräuliche Tugend roh geschändet,
und ganz entwerthet alles rechte Streben,
und Kraft an lahmes Regiment verschwendet.
Und Kunst im Zungenzaum der Obrigkeit,
und Geist mit alberner Censur behaftet,
einfache Treu mißnannt Einfältigkeit,
und Gut von Bös' gefangen und verhaftet.
Müde von all dem wäre Tod mir lieb,
nur daß mein Freund dann einsam hinterblieb.

Tragödien, im Macbeth und Lear, als etwas, das seiner sonstigen Natur fern gelegen, eingegeben hätte. Wir sprechen diese Warnung aus, weil uns auch hier unsere Romantiker auf eine ganz falsche Fährte zu verleiten suchten. Wilhelm Schlegel hat den Hamlet ein Gedankentrauerspiel genannt, das durch anhaltendes und nie befriedigtes Nachsinnen über die menschlichen Schicksale, über die düstere Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben wäre. Das griff dann Friedrich Schlegel in seiner Literargeschichte auf und spann es weiter aus: er fand in Shakespeare ein tief schmerzliches, herbtragisches Wesen, ein abgesondertes, verschlossenes, einsames Gemüth — in dem Dichter, den eben diese Romantiker nicht genug um seinen Witz und seine Lustigkeit bewundern konnten! in dem Manne, der auf dem großen Markte des Lebens der Kenner und Mäkler aller Geschäfte und jeder Art des Verkehres war! Diese unsere Kritiker trugen ihre eigene Verworrenheit und Blasirtheit in die kräftige Natur hinüber, deren Maas in der That ihnen nicht gegeben war. Shakespeare hat in Hamlet selbst diese matte Versenkung in unbefriedigte Stimmungen, dieses zu Nahespähen in die trübe Seite der Welt in so objectiver Schärfe gezeichnet und steht in so hellem und klarem Lichte über dieser Art von Verworrenheit, daß eben dieß Stück als ein Sieg angesehen werden müßte, in dem er das, was von dieser Ader in ihm war, überwunden hätte. Wenn ihn diese trübselige, elegisch-düstere Stimmung beherrscht hätte, so

hätte er unmöglich den Tragödien von Othello und Hamlet jene jovialsten seiner Lustspiele fast gleichzeitig gegenüber und mitten im Ernst der Tragödien und der Schauspiele fortwährend die lustigsten Scenen voll des ungetrübtesten Humors schreiben können. Was er auch in den späteren Trauerspielen, im Macbeth und Lear, herbes und grausames schilderte, bilde sich Niemand ein, daß der Dichter das weniger gewußt und empfunden habe, als wir es empfinden; es war seine Absicht, das Harte und Gewaltige darzustellen, und sein Zartgefühl mitten in diesen Stücken liegt immer der Herbheit, die der Stoff verlangte, dicht zur Seite. Wer Shakespeare in dieser letzten Zeit seines Lebens schwermüthig versunken glaubt und mit Wohlgefallen auf den düsteren Bildern jener Tragödien verweilen sieht, den wollen wir nicht auf die heiteren Spiele in dem Wintermährchen und dem Sturm, den wollen wir nur auf den Cymbeline aufmerksam machen, wo der Dichter die Verworrenheit der Weltbegebenheiten, ihre scheinbaren Widersprüche, Mißklänge und Unbilden recht eigentlich zur Aufgabe und zum Gegenstande genommen hat und wo er sie in eine Harmonie auflöst, die in diesem Kopfe und diesem Gemüthe jede flache Unbefriedigung, jeden schwachen Weltekel, jede innere Zerrissenheit gänzlich ausschließt und unmöglich macht.

Wir haben vorhin bemerkt, es sei ein weiteres Unterscheidungszeichen der Werke der dritten Periode, daß sie eine pathologische Betheiligung des Dichters weniger als

die früheren verrathen. Die Stücke der ersten Periode waren entlehnt; dennoch glaubten wir eine Spur zu entdecken, wo der Eindruck persönlicher Erfahrungen des Dichters auf sie übergewirkt habe. Die Stücke der zweiten Periode drehten sich um Liebe, Freundschaft, Vaterland, die heiligsten Regungen, die einen Jüngling beschäftigen; zu dem überherrschenden Gedanken in allen diesen Stücken glaubten wir den Schlüssel in der eigenen Natur, Geschichte und Verhältnissen des Dichters zu finden. Die Werke der dritten Periode liegen ganz anders. Den Gegenständen und Interessen nach gehen sie viel weiter auseinander, als die früheren Stücke; sie breiten sich aus nach dem wachsenden Gesichtskreise des reifen Mannes, sie gehen schärfer in noch tiefere Probleme des Lebens forschend und auflösend ein. Sie scheiden sich sodann äußerlich von selbst in mehrere Gruppen auseinander, wo wir Lustspiel, Trauerspiel, Historie, romantisches Schauspiel in viel reinerer, gesonderterer Gestalt auftreten sehen als vorher; es ist ganz unwillkührlich, daß dadurch unsere Aufmerksamkeit von allem Subjectiven und Persönlichen weg, mehr auf die Kunst und ihre Gattungen hinübergelenkt wird. Es ist eigen, daß diese verschiedenen Gruppen nicht allein den dramatischen Gattungen nach, zu denen sie gehören, sondern zugleich durch die Zeit und Oertlichkeiten geschieden sind, in denen sie spielen, und daß diese mit jenen zusammenfallen. Diese auffallende und einladende, von selbst sich darbietende Gruppirung bewog uns auch, von der genauen Zeitfolge

der Stücke in unserer Besprechung abzugehen. Die Natur der Sache bringt es schon mit sich, daß wir nicht einmal die Perioden von einander scharf abscheiden konnten; die Ideen, die Shakespeare in der zweiten bewegten, schleifen sich begreiflich noch in die dritte nach; wir schoben daher ein und das andere Stück dieser letzten Epoche zur früheren hinüber, sowie ein und das andere Werk dieser Zeit, wie z. B. Maas für Maas, noch sehr viel die Dinge berührt, die den Dichter früher beschäftigten. Die Lustspiele, die wir zuerst besprechen, liegen der Zeit nach beisammen am Anfange der dritten Periode (1598—1603) und würden auch nach streng chronologischer Methode vorangehen müssen. Es sind die reinsten Komödien, die Shakespeare gemacht hat; sie alle vergleichen sich in Ton und Haltung der südlichen Mantel- und Degenkomödie und spielen unter romanischen Nationen in den Zeiten des Mittelalters. Ihnen gegenüber entwickelt sich dann die Shakespeare'sche Tragödie in eben so bestimmter und reiner Gestalt, wie vorher nur in Romeo und Julie. Chronologisch liegen Othello, Cäsar und Hamlet (1600—2) am nächsten bei den Lustspielen und untereinander; wir schieben Cäsar zurück zu den anderen römischen Stücken und rücken an Hamlet das Gegenstück dazu, den Macbeth (1605), heran, und an diesen Lear (1605) und Cymbeline (1609), die wir in einem ähnlichen Verhältnisse zueinander sehen. In vier von diesen Stücken stehen wir in der Heroen- und Mythenwelt des gallisch-germanischen Alterthums, wo Shakespeare nach

den gewaltigeren Leidenschaften für eine großartigere Tragödie suchte, als sie die neueren civilisirten Zeiten darzubieten pflegen; von dieser Seite reiht sich ihnen Othello von selber an. Wir bahnen uns dann von diesen Werken aus, wo der Genius des Dichters auf seinem Gipfel ist, durch Troilus und Cressida (1608—9), ein parodisches Lustspiel ganz eigener Gattung, den Uebergang zu den drei römischen Historien (Antonius 1607, Coriolan 1610), in denen diese Gattung gleichfalls, wegen der minderen Abhängigkeit von vaterländischem Stoffe und wegen der reineren Quelle, aus der sie geschöpft sind, zu reinerer Gestalt ausgebildet ist. Ihnen fügen wir Timon (1610) an, um die Darstellungen aus der alten Welt vollständig nebeneinander zu stellen. Aus dieser geordneten, geschichtlichen Welt springen wir dann zuletzt in dem Wintermährchen und dem Sturme (1611) noch einmal in die phantastische Welt der Wunder im grellen Gegensatze zurück, so daß wir dann in dieser dritten Periode demselben Zuge wieder begegnen, den wir schon in der ersten beobachteten, daß Shakespeare wie in einer instinktiven Nöthigung nach den verschiedenartigsten und mannichfaltigsten Stoffen, Zeiten und Gattungen zugleich griff, wie um sich in keine einseitige Richtung oder Stimmung fest zu bannen.

In sämmtlichen Werken dieser Periode ist Shakespeare dem nationalen, sächsischen Volkscharakter treu geblieben, nachdem er einmal den italienischen Kunstgeschmack abgelegt hatte. In Was ihr wollt spricht sich am ausdrücklich-

sten die Freude aus an dem alten schlichten Volksliede und dem tiefen Eindrucke, den diese einfältige Kunst vor den gesuchten Worten und luftigen Weisen der Modepoesie voraus hat. Die Proben der italienischen Lyrik hören nun ganz auf, die Anspielungen auf die Lieder und die Spruchweisheit des Volkes werden häufiger, die Unnatur der Concepte tritt zurück, und wo ferner noch der Vortrag an Schwulst streift, wird man fast immer die Absichtlichkeit der Charakteristik gewahren. Das Gedrungene und Gewaltsame der Sprechart wird sich durch die sprechenden Gestalten eines Othello oder Coriolan erklären; der Tiefsinn wird nicht mehr, wie in jenen Concepten, an flache Gedanken verschwendet, sondern er wird von dem jedesmaligen Gegenstande geboten sein. Was die Aeußerlichkeiten der poetischen Rede angeht, so wird der Reim immer mehr auf gehobene Stellen, auf Sentenzen und Schlußverse beschränkt; der Bau der Jamben wird freier und regelloser; in jener produktiven Zeit an der Scheide der Jahrhunderte herrscht die Prosa außerordentlich vor. Sei es in diesem leichteren Vortrage, sei es in den erhabensten pathetischen Stellen, sei es in der Spruchweisheit, wie sie in jener kostbaren Fülle im Troilus niedergelegt ist, überall ist Shakespeare, wie in Gegenständen und Ideen, so auch in diesen äußeren Dingen in dieser Periode noch weit vorangeschritten; wie denn in ihr fast alle die großartigen Werke beisammen liegen, nach denen man immer zuerst greift, wenn von Shakespeare die Rede ist. Die englische

Sprache ward unter seinen Händen neu gestaltet, wie die unsere unter Luthers, und mit Stolz äußert Meres von ihm: Wie Stolo gesagt, die Musen würden, wenn sie lateinisch sprechen sollten, mit Plautus' Zunge reden, so sage er, sie würden in Shakespeares feingefeilter Rede sprechen, wenn sie englisch sprechen wollten.

Und diese „feingefeilte Rede" war diesem Dichter so natürlich gegeben, daß er in der That die Feile nie gebraucht haben soll. Die Herausgeber seiner Werke sagten es mit Bewunderung und Ben Jonson mit Tadel, daß man in seinen Handschriften kaum einen Strich (blot) gefunden habe. Ben Jonson, dem bei aller „abgöttischen" Verehrung unseres Dichters, zu der er sich in seinen discoveries bekennt, der Blick in das Innere Shakespeares ganz verschlossen war, wünschte, er hätte tausende von Strichen gemacht und hätte den Gebrauch von seinem Witze ebenso in seiner Gewalt gehabt wie den Witz selbst; er fand auf ihn anwendbar, was August von Hatterius sagte: sufflaminandus erat; damit ihm nicht hier und da Lächerlichkeiten entwischt wären, wie in dem Verse (den wir in unserem Texte anders lesen):

Caesar did never wrong, but with just cause.

Wie das Urtheil jetzt über Shakespeare läuft, so sieht nun Niemand mehr, daß der Gebrauch von seinem Witze irgend schlimmer gewesen wäre als sein Witz selbst. Feilte er wenig im Einzelnen, in der Zeile, (worauf in der That bei befreundeten Schauspielern, in Werken, die nur für Auf-

führung geschrieben waren, wenig ankam) so wissen wir wohl, daß er im Ganzen sehr wesentliche Verbesserungen, ja völlige Umarbeitungen mit seinen Stücken vorgenommen hat. Der Hemmschuh aber, den Ben Jonson Shakespeare anlegen wollte, hätte Shakespeare wohl zu Ben Jonson gemacht. Auf diese Gefahr hin nehmen wir den Mann lieber mit allen seinen Fehlern und seinen Lächerlichkeiten, wenn man sie uns zeigen will! Denn jenen citirten Vers, wenn er auch einmal so geschrieben stand, mag ein Pedant für Unsinn halten, gewiß wird es kein Cäsarischer Staats- oder Kriegsmann thun. Wo so üppiger Wuchs ist, ist übrigens der Auswuchs (vollends wo er so spärlich ist und von den wenigsten nur an der rechten Stelle gesucht wird), nicht blos verzeihlich, nicht blos unvermeidlich, er gehört zu dem Manne und seinem Wesen, er dient wohl gar, den stolzen Wuchs zu zieren, er kann die Liebe zu der wunderbaren Naturschöpfung nie beeinträchtigen. Vielmehr ist jedem Leser dieses Dichters zu empfehlen, statt auf die achselzuckende Bewunderung eines Ben Jonson zu achten, sich den Rath und das Bedenken dreifach gesagt sein zu lassen, das Shakespeares Freunde in der Vorrede zu seinen Werken (1623) ausgesprochen: „Lies ihn also, und wieder, und wieder; und wenn du ihn dann nicht liebst, gewiß, so bist du in einer augenscheinlichen Gefahr — ihn nicht zu verstehen!"

Shakespeare starb im Jahre 1616, am 23. April, wahrscheinlich seinem Geburtstage. Es scheint, er war

längere Zeit krank gewesen und hatte deshalb sein Testament gemacht. Das Gerücht, das Pfarrer Ward in sein Tagebuch aufzeichnete, Shakespeare habe bei einem Besuche seiner Freunde Ben Jonson und Drayton zu stark gezecht und sei aus diesem Anlasse an einem Fieber gestorben, ist daher nicht sehr glaubwürdig. Die Verheirathung seiner beiden Töchter hatte er erlebt; schon mit 45 Jahren war er Großvater geworden; seine Familie ließ er wohlversorgt zurück. Sein Testament, in dem seine Frau nur mit seinem zweitbesten Bette bedacht ist, sah man lange Zeit als einen weiteren Beweis eines fortdauernden Mißverhältnisses an. Aber dieß stellt sich durch eine einfache Bemerkung von Knight anders heraus: da Shakespeares Eigenthum meist freies Grundeigenthum (freehold) war, so war die Wittwe nach englischem Gesetze von selbst zum Witthume (dower) berechtigt.

Nach seinem Tode ward ihm in Stratford (schon vor 1623) seine Büste zum Denkmal gesetzt, von der die Meinung der Sachverständigen ist, daß das Gesicht nach einer Todtenmaske gearbeitet sei. Die befreundeten Herausgeber seiner Werke zogen es vor, 1623 ein anderes Bild von dem Dichter diesem Buche beizugeben, das schmäler, geistreicher, nicht so aufgeschwemmt ist wie die Büste. Die Zeitgenossen nennen Shakespeare einen schönen, wohlgestalteten Mann, und damit stimmt die hohe Stirn und das große, klare, ruhige Auge dieses Bildes wohl zusammen. Ben Jonson rühmte die Aehnlichkeit desselben; es hat zu

tausend verschönerten Copien Anlaß gegeben. Denn an sich ist es eine sehr unvollkommene Zeichnung, aus der man eben nur das entnehmen kann, daß dieser geistig normale Mensch auch körperlich sehr regelmäßig gebildet war, was in der Zeichnung wiederzugeben, ohne leblos und fad zu werden, bekanntlich immer das schwerste ist.

Wir folgen dem Dichter jetzt durch die Reihe der Arbeiten seiner späteren Lebenszeit und suchen dann am Schlusse, indem wir auf die Ergebnisse unserer Betrachtungen zurückblicken, seine dichterischen, sittlichen und intellectuellen Eigenschaften noch einmal zusammenzufassen zu einem Gesammtbilde, das uns die inneren Züge dieses großen Geistes möglichst sprechend vergegenwärtigen soll.

Wie es euch gefällt.

Die drei Lustspiele, in denen Shakespeare im Vergleich zu seinen früheren Komödien eine höhere Stufe der Feinheit und Eleganz ersteigt, in denen sein Witz und seine frohe Laune am muntersten spielt, in die am wenigsten ernste oder gar tragische Momente eingegangen sind, die den komischen Grundton stören könnten, liegen an der Gränze der zweiten und dritten Periode seiner Dichtung nahe bei einander. Wie es euch gefällt ist in dem oftgenannten Verzeichnisse Shakespeare'scher Stücke von Meres (1598) noch nicht erwähnt; es ist darin ein Vers aus Marlowe's Hero und Leander citirt, einer Arbeit, die erst 1598 gedruckt ist; eine Notiz in den Buchhändlerregistern vom 4. August 1600 nennt dieses Lustspiel zuerst; seine Entstehung wird also in die Zwischenzeit fallen. Viel Lärmen um Nichts ist fast aus den gleichen Gründen gleichzeitig zu setzen, und Was ihr wollt fällt nach dem übereinstimmenden Urtheile Colliers und Dyce's in das Jahr 1600

oder 1601. Die lustigen Weiber von Windsor, wenn wir sie von der Falstaffiade hätten trennen wollen, würden ein viertes Stück, und zwar das von allen ernsten Bestandtheilen entfernteste, in dieser heiteren Gruppe bilden, wogegen Maas für Maas, das um 1603 entstanden ist, den Anstrich eines ernsteren Schauspiels trägt. Diesen Komödien hart gegenüber entstanden dann jene Tragödien von Hamlet, Othello und Cäsar, die uns auf eine neue Stufe der Shakespeare'schen Tragödie und Historie führen, wie jene Lustspiele die früheren, eine Widerspänstige oder Verlorene Liebesmühe, sehr in Schatten werfen. In allen vieren herrscht die Prosa sehr entschieden vor, wie nicht leicht in anderen Stücken unseres Dichters, die von dem Zeitpunkte der Entstehung eben dieser Gruppe entfernt liegen; der Freiheit des Dialoges und der Beweglichkeit des Witzes giebt dieser in Shakespeares Feder so meisterhafte Vortrag in ungebundener Rede außerordentlich zu.

Wie es euch gefällt hat den meisten deutschen Erklärern Shakespeares immer außerordentlich gefallen; es ist nur Schade, daß ihre Erklärungen nicht dasselbe Schicksal gehabt haben. Die Horn und Schlegel haben das Stück sehr empfohlen, Tieck hat es das muthwilligste Lustspiel unseres Dichters, Ulrici eines der vorzüglichsten genannt, die es gebe. Dabei aber klagte der Letztere, daß Horn mit einem Gemeinplatze abspeise und Schlegel mit einigen geistreichen Andeutungen, und wir wieder bedauern, daß Ulrici seinerseits, scheint es, sich von einigen weder geistreichen

noch auch nur richtigen Andeutungen Tiecks in die Irre der romantischen Kritik hat verleiten lassen. Tieck sagte, der Dichter habe in diesem Stücke am willkührlichsten mit Ort und Zeit seinen Scherz getrieben, er habe in der Entwickelung und Verbindung die Regeln verspottet und leichtsinnig umgangen, die er sonst achte, ja zum Theil erfunden habe, und er opfere sogar, wie sich selbst parodirend, die Wahrheit der Motive und die Gründlichkeit der Composition auf, um ein eigentliches freies heiteres Lustspiel zu dichten! In Muthwille, in Regellosigkeit, in Willkühr bei Composition und Motivirung schiene diesem nach die Bedingung eines „eigentlichen" Lustspiels gelegen! Dieß griff Ulrici auf und führte es in Bezug auf die Beweggründe von Charakteren und Handlungen aus. Er suchte einen unstatthaften, tiefsinnigen Bezug zwischen dem Inhalte des Stückes und seinem bedeutungslosen Titel, in dem mehr als was der Epilog hineinlegt nicht zu suchen ist, (am wenigsten mit Tieck eine Polemik gegen Ben Jonson). In dem ganzen Stücke, sagt dann Ulrici, thue und lasse ein Jeder was ihm gefällt; jeder Charakter lasse sich in freier Launenhaftigkeit und Willkühr zum Guten und Bösen gehen, wie es ihm in den Sinn komme. Es seien nicht sowohl äußere, objective Zufälligkeiten, als vielmehr die innere subjective Zufälligkeit, die Laune und Willkühr der Personen in ihrem Einflusse aufeinander, woraus die ganze Handlung hervorgehe, worin zugleich der phantastische Charakter des Stückes bestehe. Das Ganze habe deshalb

freilich auch nur innerhalb der komischen Weltanschauung seine Berechtigung! Aber mir scheint, diese Launenhaftigkeit des Dichters oder seiner Figuren, wenn sie wirklich bestände, würde gar nirgends eine Berechtigung finden, außer vielleicht in der Kritik unserer Romantiker, bei denen der bedeutungsloseste Witz der beste, das Wort Ironie und Parodie die Entschuldigung jeder Thorheit, und tolle Laune die ächte Freiheit der Poesie sein soll. In der That aber existirt diese Launenhaftigkeit und Regellosigkeit des Dichters oder seiner Charaktere in diesem Stücke durchaus nicht. Nach der gegebenen Charakteranlage Friedrichs, Olivers und der übrigen ist weder die Entthronung des verbannten Herzogs, wie hier behauptet wird, launenhaft-willkührlich, noch die Verfolgung Orlandos „grundlos", noch dessen Absicht, mit Karl zu ringen, „zufällig", noch die Schlingung und Auflösung der ganzen Verwickelung phantastisch zu nennen. Welche Regeln ferner der Dichter leichtsinnig umgangen oder nicht beachtet haben sollte, fragte schon Delius mit Verwunderung und Befremden, ohne sich eine Antwort geben zu können. Und daß mit Ort und Zeit hier willkührlicher umgesprungen sei, als in anderen Stücken, wo Shakespeare dem Wunderbaren Zugang gab, ist so wenig der Fall, daß vielmehr unter allen Dramen dieser Art dieß Stück von dem Phantastischen offenbar den furchtsamsten Gebrauch macht.

Was zu dieser Art Auffassung und zu diesen Bemerkungen etwa den Anlaß in unserem Lustspiele geben konnte,

beschränkt sich auf Folgendes. Wir haben das Stück wahrscheinlich als eine Maske, als ein Gelegenheitsgedicht anzusehen. Wir kennen diese Gattung nun schon; wir wissen, daß der Dichter sich in ihr, sei es durch Einführung einer wunderbaren Maschinerie, sei es durch Entfaltung von allerhand Schauwerk, etwas mehr Freiheit gestattete als sonst, keineswegs aber eine Freiheit, die der Wahrheit seiner Motive oder der richtigen Entwickelung seiner Handlung einen Eintrag thäte. So sind wir hier in ein romantisches Arcadien versetzt, zu dem der Ardennerwald verwandelt ist. Shakespeare fand dieß so in der Novelle vor, die ihm den Stoff zu diesem Stücke gab; dort waren Löwen nach Frankreich gebracht, unser Dichter gab Schlangen und Palmen hinzu. Dieß kann nicht wohl „mit Zeit und Ort Scherz treiben" heißen; eher mag man sagen, Shakespeare habe mit der Zeit ein ernstliches Versehen begangen, indem er (I, 1) die Verbannung des guten Herzogs ganz kürzlich setzt und schon (I, 3) darauf als auf ein länger vergangenes Ereigniß zurückblickt. Ist hier in Bezug auf das Räumliche ein leiser phantastischer Zug eingegangen, so in Beziehung auf die menschlichen Verhältnisse das Vorgeben der Rosalinde, das Shakespeare gleichfalls in seiner Quelle vorfand, daß sie von einem Oheime Zauberkünste gelernt habe. Aber auch dieser Zug ist so fein an die Gränze der gewöhnlichen Wirklichkeit gerückt, daß eine geschickte Regie ihn bei der Aufführung völlig verwischen könnte; nichts hindert das Stück so zu verstehen, daß Orlando, von Oliver

aufmerksam gemacht, den schönen Ganymed seit seiner Ohnmacht erkannt hat und ihn sein Spiel nur zu Ende führen läßt, um ihm die Freude nicht zu stören; die Feinheit des Spieles wird es außerordentlich erhöhen, wenn dieß bei der Aufführung wirklich so genommen wird. Auf diese Weise streift unser Lustspiel nur so an der Gränze des Phantastischen hin. Und die Berechtigung dazu liegt eben in der Gattung; sei es nun, daß der Dichter das Werk als eine Maske, oder als ein Pastoraldrama, oder, was das natürlichste ist, als ein beide Gattungen vereinigendes Stück verfaßt habe. Shakespeare hat den ganzen Plan des Stückes einem Schäferromane von Thomas Lodge (Rosalynde; Euphues golden legacy 1590 und später) entlehnt, und er hat offenbar ein Pastoral, ein Schäferdrama daraus bilden wollen. Das Phantastisch-Idealistische lag in dieser Gattung in dem allgemeinen Anstriche mehr als in einzelnen Zügen; das Opernartige eines Gesangspieles war den Stücken dieser Art eigenthümlich; es sind daher die vielen Lieder eingegangen, die bei der Aufführung sehr wesentlich dazu beitragen, die Stimmung zu erzeugen, in der dieß Lustspiel aufgenommen sein soll. Ein Schaustück wie das, welches Rosalinde durch Hymen aufführen läßt, gehört zu den charakteristischen Mitteln, sei es des Pastoral's oder der Maske. Die eigentliche Schäferscene zwischen Silvius und Phöbe heißt ein pageant; richtig dargestellt würde es sich in der allgemeinen Schilderung des Land- und Waldlebens in unserem Drama, als ein Stück

im Stücke, als das eigentliche Schäferspiel noch einmal idealistisch abheben; es müßte, von den besten Spielern gespielt, bei aller schmucklosen Einfalt der Darstellung doch mit dem feinen Dufte umkleidet sein, der diese Naturkinder mehr der rauhen und bewegteren großen Welt enthoben und entzogen zeigt. All dieß Eigenthümliche der Gattung nun rückt allerdings unser Stück etwas aus der Sphäre der gewöhnlichen Compositionen, deren Inhalt der alltäglicheren Welt entnommen ist, heraus; man wird aber die Composition in ihrer Art so gründlich und tief finden, daß man auch in diesem Falle bestätigt sehen wird, wie Shakespeare jede neue Materie und Gattung, die seine Hand berührte, unwillkührlich veredelte und erhob. Es ist wahr, in anderen realistischeren Stücken Shakespeares kommt es nicht vor, daß, wie hier zweimal (IV, 2 und V, 3), Scenen ohne alle Handlung blos als Lückenbüßer eingeschoben werden, aber für das thatlose Landleben, wo es nichts wichtigeres giebt als ein erlegtes Wild und einen Gesang darüber, ist dieß charakteristisch. Es ist wahr, es sind hier mehr als in anderen Stücken Shakespeares kleine Nebenrollen (Lebeau, Amiens, Sir Oliver, Wilhelm, Karl, Jakob), die wenig oder nichts bedeuten, aber man muß in dieser Beziehung auch dem Lustspiele nothwendig mehr Freiheit gestatten als der Tragödie. Es ist wahr, die Charaktere sind hier und da nur in allgemeinen Umrissen gezeichnet und selbst die ausgeführteren mehr durch Rede als durch Handlung. Allein auch dieß ist in der Gattung

gerechtfertigt; der Gegenstand der Darstellung bedingte die Personen, deren allgemeine sociale Stellung und Eigenschaften mehr in Frage kamen als ihre sittlichen Charakterzüge, und selbst in den Hauptfiguren war fast mehr, wie in Verlorener Liebesmühe, der geistige Charakter, die Intellektualität zu entwickeln als die Kräfte des Willens und die Motive bedeutenderer Handlungen. Daher hat der Schauspieler zu thun, um diesen Charakteren auf die Spur zu kommen; hat er sie aber gefunden, so wird er Ursache haben, über die innere Folgerichtigkeit und Wahrheit derselben eben so erfreut und erstaunt zu sein, wie bei irgend einer anderen Aufgabe aus unserem Dichter. Er wird dann sehen, daß dieser hier nicht anders verfahren ist als sonst, daß er keineswegs sich selber parodirt habe, daß es vielmehr eine Parodie aller Kritik heißen muß, wenn uns unsere Romantiker, so wie in diesem Falle, aus des Dichters Fehlern seine Tugenden beweisen wollen.

Shakespeare fand die Anlage der Fabel dieses Lustspieles in dem Schäferromane von Lodge vor; nur die Figuren des Narren und des Melancholikers (Jacques), Wilhelms und Audrey's (Käthchen) hat er hinzugefügt; das übrige Personal spinnt, nur unter anderen Namen, den ganzen Faden der Handlung so ab, wie bei Shakespeare. Der Vortrag des Romanes ist jener weitschichtige, gezierte und schwülstige aller Werke dieser Gattung; eine gespreizte Redseligkeit ist das auffallendste Kennzeichen der wunderlichen Manier wie aller Concettisten, so auch dieses Er-

zählers; Adam, im Walde dem Hungertode nah, und Orlando, wie er den Löwen auf seine Beute lauern sieht, halten lange Reden. Von den Ovidischen Reminiscenzen und der mythologischen Gelehrsamkeit, von der der Roman strotzt, ist mancherlei bei Shakespeare hängen geblieben, doch hat er im Ganzen die schäferliche Manier, die „Tafftphrasen" und was daran hängt, völlig getilgt; so wie er, wie immer, die Motive der Handlungen vielfach vereinfacht, die Handlungen selber veredelt hat. Die rohe, zu Thätlichkeiten ausartende Feindschaft zwischen Oliver und Orlando, wie sie der Roman schildert, hat unser Dichter anständig ermäßigt. Die Unnatur, daß Celia auf ihre Einsprache gegen die Verbannung der Rosalinde von ihrem Vater mit verbannt wird, hat er beseitigt. Den Krieg, mit dem der verbannte Fürst seinen Thron wieder erringt, die Befreiung der Frauen von Räubern, mit der in dem Romane Celia's Liebe zu Oliver eingeleitet wird, hat der Dramatiker weggelassen, um den Frieden und die heiteren Spiele seines Landlebens nicht mit Mißklängen zu stören. Das Spiel zwischen Orlando und Rosalinde ist in dem Romane nur ein eklogischer Gesang, Shakespeare hat daran gerade den Fortgang der lockeren Handlung in den letzten Akten geknüpft. In allem Uebrigen folgt der Dichter dem Gange der Fabel in der Novelle sehr treu, ohne vieles Hinzu und Hinwegthun. Auch die Tendenz der Erzählung faßte er genau ins Auge. Sie ist in ewigen Wiederholungen überdeutlich in dem Romane ausgesprochen und der

Natur und der Lage der Charaktere wohl eingefügt. Die süßeste Salbe im Elend, darauf läuft das goldne Vermächtniß (the golden legacy) der Novelle hinaus, ist Geduld, und die einzige Arznei für den Mangel die Zufriedenheit. Man soll dem Unglück trotzen mit Gleichmuth und den Geschicken begegnen mit Bescheidung. So spotten die beiden Frauen, so Orlando der Fortuna, und achten nicht ihrer Macht; und dieß Verdienst ist in ihnen um so größer, je höher von Rang und Geburt sie sind. Alle drei (oder mit Oliver vier) Hauptfiguren haben in ihren Schicksalen das Uebereinstimmende, daß zu ihrem äußeren Unglücke, zu Verbannung und Verarmung, die Liebe als ein neues Unheil (so wird es betrachtet) hinzukommt. Auch diesem streben sie mit derselben Waffe, mit Beherrschung und Maas, zu begegnen, nicht zu ausweichend, nicht zu begehrend, mit mehr Rücksicht auf Tugend und Natur, als auf Reichthum und Stand, wie Rosalinde indem sie den nachgeborenen Orlando, und Oliver indem er die Schäferin Celia erwählt. Das liebende Schäferpaar ist in dieser Beziehung in den Gegensatz gebracht, daß Silvius zu heftig liebt, während Phöbe zu spröde die Liebe verachtet. Faßt man diese sittliche Betrachtung in Einen Begriff zusammen, so ist es die Selbstbeherrschung, der Gleichmuth, die Fassung in äußerem Leid und innerer Leidenschaft, deren Preis verkündigt werden soll. Daß auch in Shakespeares Lustspiel dieser Gedanke zum Grunde liege, wird man auf den ersten Blick kaum denkbar finden. So

völlig ist hier jeder Reflexion aus dem Wege gegangen, so ganz ist in dem leichtesten und freiesten Spiel der Handlung und Unterhaltung nur ein Bild zur Anschauung entworfen, in welchem der Leser kaum zu einer abgezogenen Betrachtung angeregt werden kann, der Zuschauer höchstens durch die Schauspieler, die ihren Rollen genau nachgedacht haben. Aber eben der Schauspieler wird dann auch um so gewisser in der Anlage der Hauptcharaktere und in der Bei- und Gegenordnung der übrigen Figuren auf den Grundton des Ganzen stoßen, auf den wir hindeuten, den der Dichter sehr weise in seinem Stücke eben so tief versteckt hat, als er in dem Roman, seiner Quelle, oben aufliegt, damit ja nicht der Beweglichkeit und Freiheit der Handlung und dadurch dem behaglichen Genusse des Lustspiels irgend ein Eintrag geschehe. In dieser Weise verfuhr der Dichter auch in den lustigen Weibern von Windsor und in den anderen Stücken, die wir als die Meisterwerke seiner Komödie hier zusammenstellen.

Der Verfasser des Romans von Rosalinde stellt Stadt- und Hofleben dem Land- und Hirtenleben gegenüber, jenes als eine natürliche Quelle von Unheil und Elend, das in diesem sein natürliches Gegenmittel findet. Die größten Meere, sagt er, haben die heftigsten Stürme, die kleinen Bäche sind ruhig. Kronen haben Kreuz, die Fröhlichkeit wohnt in Hütten. Große Geburt hat mehr Ehre aber auch mehr Neid. Gram hängt zusammen mit Rang und Sorge mit fürstlichen Pallästen. Dagegen

auf dem Lande lebt Zufriedenheit und man trinkt da ohne Argwohn und schläft ohne Kummer, von keiner Mißgunst gestört. Der Geist strebt da nicht über den Stand und der Gedanke nicht über das Vermögen. Ganz so läßt auch Shakespeare seinen Coridon die Würde seines Hirtenstandes empfinden, in dem er lebe von seinem ehrlichen Verdienste, Niemand's Glück beneidend, froh über Anderer Glück, in seinem Ungemache zufrieden. Ganz so scheint er die Leiden, die sich im ersten und zweiten Akte an dem Hofe entspinnen, ihre Heilung in dem Landleben der drei letzten Akte finden zu lassen. Ganz so hat er die Ursachen des dort bereiteten Unglücks in die Laster gelegt, die dem Hofe und dem großen Weltleben eigenthümlich sind, in den Neid und Haß, die aus Rang- und Habsucht entstehen, und ebenso hat er das Heilmittel gegen die dort geschlagenen Wunden in der Bescheidung und harmlosen Zufriedenheit gesucht, zu der das Leben der Einsamkeit an sich einlädt oder auch nöthigt. Die ersten Akte beginnen daher wie ein Trauerspiel; sie zeigen die handelnden Figuren in einem Kriegstande, aus dem sie nachher flüchten oder vertrieben werden in das heitere Spiel der Lust und des Friedens, das ihrer im Ardennerwalde und seinem Jagdleben, und an dessen Saum in Hirtenhütten wartet. Den Herzog Friederich nennt seine Tochter selbst von rauher und neidischer Art; er zeigt sich von finsteren Launen, von Argwohn und Mißtrauen unaufhörlich bewegt und von Habsucht getrieben. Er hat seinen Bruder verbannt und

den Thron usurpirt, er hat alle mit ihm gegangenen Großen ihrer Güter beraubt, er hat seinen feindseligen Argwohn gegen alle Ehrenmänner, gegen den alten Roland de Bois wie gegen seinen braven Orlando gekehrt, er hat sich mit Ehrlosen umgeben, die ihm gleichwohl (wie Lebeau) nicht ergeben sind. Der Sieg Orlando's über den Ringer ist ihm genug, sein Mißtrauen gegen ihn anzufachen; einmal geweckt trifft es nun auch die früher geschonte Rosalinde ohne einen anderen Grund, als weil sie seine Tochter in Schatten stellt, worüber des Vaters neidische Ader sich regt, die er auch der harmlosen Celia anwünscht. Da beide Freundinnen hierauf gleichzeitig mit Orlando verschwinden, fällt nun Friedrichs Argwohn und Habsucht den Oliver an, mit dem er sich bisher gehalten hatte. In diesem Aeltesten des wackeren Roland de Bois schlägt die ähnliche Ader des Neides und der Habgier wie in dem Herzog. Er strebt seinen Bruder um sein armes Erbe zu berauben, er untergräbt seine Bildung und Erziehung, er sucht erst einen Seelenmord zu begehen, dann stellt er dem Bruder nach dem Leben: Alles aus einem unbestimmten Hasse gegen den Jüngling, dem er selber Adel und hohes Streben zugestehen muß, der aber auch eben durch diese Eigenschaften die Liebe aller seiner Leute von Oliver ab auf sich lenkt und dadurch dessen neidische Eifersucht waffnet. Beide, der Herzog und Oliver, gehen gleichmäßig des Glücks, das sie suchen, verlustig, der Eine des Erben seines usurpirten Herzogthums, der Andere all

seiner recht- und unrechtmäßigen Habe. Und darin liegt der erste Anstoß und das gröbere Motiv zu ihrer späteren Entsagung der Welt; den feineren Antrieb gibt dem Oliver die Rettung seines Lebens durch Orlando, dem Herzog die warnende Stimme eines heiligen Mannes, die zu seinem Gewissen und seiner Furcht spricht. Es sind dieß nur Umrisse von Charakteren, die nicht bestimmt sind, hervortretende Rollen zu spielen; aber man sieht wohl, daß sie von derselben sicheren Hand gezogen sind, die wir in Shakespeare's Werken überall arbeiten sehen.

Das Unglück, das von diesen beiden Rang- und Habsüchtigen ausgeht, die nicht einmal in und mit ihrem Glücke zufrieden sein können, trifft zunächst den abgesetzten Herzog. Er hat sich mit lustigen Gesellen in die Ardennen geflüchtet, wo sie's treiben „wie der alte Robin Hood von England, und das Leben sorglos verbringen wie im goldenen Zeitalter.“ Sie leben da bei Jagd, Gesang und Betrachtung. Ihre Lieder rufen von Ehrgeiz weg zu Natur und natürlichem Leben, wo nicht Menschenundank, nicht vergessene Wohlthat und Freundschaft quält, sondern höchstens die scharfe Luft des Winters. Und selbst diese wird hier nicht als die Strafe Adams empfunden (here feel we not the penalty of Adam); denn wenn Sturm und Kälte den Leib starren macht, so sagen sie sich in lächelnder Betrachtung: dieß sei nicht Schmeichelei, dieß seien Rathgeber die ihnen fühlbar machen wer sie sind. So haben sie sich den Gefahren des „neidischen Hofs“ entzogen,

die Verbannung lieben gelernt vor dem gemalten Pomp des Pallastes, sie haben sich, ganz mit jener Geduld und Zufriedenheit ausgerüstet, die Lodge's Novelle ihnen beilegt, „die Härte des Schicksals in einem ruhigen und milden Sinne ausgelegt;" und süß dünkt ihnen ihr Gebrauch des Unglücks, das wie die Kröte häßlich und giftig doch ein köstliches Kleinod im Haupte trägt. In diesem Leben, frei von öffentlichem Lärm, finden sie „Zungen in den Bäumen, Bücher in den strömenden Bächen, Predigten in Steinen, und Gutes in allen Dingen." Der landschaftliche Duft, der Waldgeruch, die Stimmung der Einsamkeit in diesen Theilen des Stücks ist mit Recht immer bewundert worden; Colorit und Scenerie stimmen schon die Einbildungskraft des Lesers mild und weich; sie machen begreiflich, wie sich die Einsiedler in dieser Umgebung angeregt fühlen, die Muße und Leere mit Nachdenken und Betrachtung auszufüllen und das Herz jeder sanften Regung zu öffnen; der Lärm der Welt schlägt nur aus Ferne und Vergessenheit an das Ohr der glücklich Entronnenen und der Dichter hat sorglich vermieden, diesen tiefen Frieden irgendwie unharmonisch zu stören. Da der ausgehungerte Orlando den ersten und letzten Misklang hineinwirft, als er die Essenden um den Herzog mit dem Schwerte von ihrem Mahle aufschreckt, wie wundervoll bricht sich dieser Mislaut sogleich an der liebreichen Sanftmuth, mit der sie dem Bedürftigen begegnen und helfen!

Diesem Leben wohnt nur die Eine Gefahr inne, daß

es durch seine Eintönigkeit in Einem oder dem Anderen Langeweile, Melancholie und Mislaune erwecke. In dem Jägerkreise um den Herzog her ist Jacques in dieser Lage. Er theilt mit dem Herzog und seinen Gesellen den Hang, Weisheit und Philosophie aus jeder kleinsten Beobachtung und Anschauung zu ziehen; er hat im Uebermaaße die Gabe, Betrachtungen an jedes geringste Ereigniß zu knüpfen, und sie haben in dieser Entfernung von der Welt den Zug der Schwermuth angenommen. Die Melancholie, die dieser Mann aus jedem Anlasse saugt, haben die meisten Leser mild, human und liebenswürdig gefunden; sie wurzelt aber vielmehr in einer Verstimmung und Verbitterung, die den spruchreichen und sinnvollen Weltling weit mehr zu einem schroffen Tadler macht, als zu einem zufriedenen Dulder wie die übrigen sind. In seiner hypochondren Laune, in seinem Widerspruchsgeiste findet er, dem die Erinnerung an das frühere Weltleben einen Stachel zurückließ, dieß Leben im Walde eben so thöricht als das des Hofes, das sie verlassen haben; er übertreibt den Natur- und Friedensstand; er hält die Jagd auf die Thiere des Forstes für größere Usurpation als die des unrechtmäßigen Herzogs; er flieht von der einsamen Gesellschaft in noch größere Einsamkeit und verbirgt gern seine Gedanken, die Frucht seiner früheren Erfahrung und seiner gegenwärtigen Muße. Ganz aus Mistönen zusammengesetzt stumpft er sich gegen alle freundliche Sitte ab, ist mit Allem unzufrieden und selbst damit, daß ihn Andere zufrieden zu

stellen suchen; im Streit mit seiner eigenen Geburt und seinem Sterne, lästert er „auf alle Erstgeburt Aegyptens", tadelt er alle Welt, findet an der großen Weltordnung auszusetzen und strauchelt über jedes Stäubchen auf seinem Wege. Ein erfahrener alter Sünder hat er allen Menschenaltern ihre Schattenseite gut abgesehen; er hat sich an der Welt gesättigt und ist in dieses Leben der Rückgezogenheit nicht mit der Geduld und Zufriedenheit der Anderen gerüstet eingetreten, sondern aus einer natürlichen Sucht nach dem Gegentheile. Dieser Charakter ist ganz Shakespeare's Eigenthum und Zusatz. Er deckt die Zweiseitigkeit des Dichters, die uns aus vielen Beispielen geläufig ist, an einem neuen auf. Shakespeare spricht nicht die triviale Ueberlieferung der Schäferdichter nach, die das Stillleben der Natur an sich für eine Schule der Weisheit und Zufriedenheit anpreisen. Er zeigt in dem Gegensatze dieses Jacques zu dem Herzoge, daß die Menschen, die aus diesem Leben Genuß und Vortheil ziehen wollen, in sich eine Anlage tragen müssen, mäßig zu sein und sich selbst in der Gewalt zu haben, um das Unglück entwaffnen, das äußere Glück entbehren zu können. Aber dieser Jacques ist, nach des Herzogs Aussage, selbst ein Wüstling gewesen, der ein thierisch-sinnliches und zügelloses Leben geführt und der nun von dem Einen Extreme zum Anderen übergesprungen ist, ein blasirter Mensch, ein Ausgestoßener des Lebens. Das sieht der gesunde Orlando seiner Tadelsucht in richtigem Instinkte ab, dem er ein Narr

oder eine Null scheint; das findet Rosalinde an ihm aus, die ganz aus des Dichters eigenstem Sinne die beiden Extreme, die Gecken die immer lachen und die Anderen, die die Melancholie aufs äußerste treiben, „abscheuliche Bursche nennt, die sich jedem Tadel mehr als Trunkenbolde blosstellen.“ So auf die letzte Gränze seiner trübsinnigen Lästersucht getrieben, springt Jacques in ein anderes Extrem zurück, indem er sich wünscht eines Narren Amt zu bekleiden, um mit Windesfreiheit Alles anzustürmen und „den faulen Körper der verpesteten Welt zu reinigen.“ Er will, den harmlosen Beruf des Narren ganz verkennend, das Gift das er aus seiner schlimmen Erfahrung gezogen, in der bunten Jacke auf die allgemeine Welt ausgießen. Da sich dazu keine Gelegenheit bietet, so wendet er sich zuletzt, in der bisherigen Rolle bleibend, zu dem Einsiedler Friedrich, „weil von solchen Bekehrten viel zu lernen sei.“

Wir haben gesehen, wie der verbannte Herzog sein Elend in ein lachendes Glück verwandelt hat. Zu ihm stoßen nachher die beiden Frauen, Rosalinde und Celia, und Orlando. An ihnen hat uns der Dichter gezeigt, welche Eigenschaften sie mit sich brachten, um das „goldene Zeitalter“ in den Ardennen genußreicher als der schwersinnige Jacques mit zu verleben. Die beiden Muhmen kettet ein „mehr als schwesterliches Band“ unzertrennlich zusammen; sie werden im Romane mit Orest und Pylades verglichen; schon in dieser innigen Freundschaft zeigt sich die Gabe der Selbstentäußerung, die sie aller Eigensucht fremd

macht. Harmlos und gerecht gelobt Celia feierlich, ihrer Rosalinde einst ihr entzogenes Erbe wiederzugeben; sie muthet ihr dafür an, fröhlich und heiter zu sein wie sie selbst ist; sie würde, sagt sie ihr, in ihrer Lage anders, glücklicher sein, und sie bewährt es nachher, als sie, mehr Freundin als Tochter, der Vertriebenen in die Verbannung folgt. Rosalinde hat eine Zeitlang des Oheims Neid und Argwohn durch ihr argloses Wesen, das selbst in Gedanken dem Feinde nichts Böses wünscht, entwaffnet; er war hingerissen von dem allgemeinen Eindrucke ihres Wesens, das ihr das Lob und das Mitleid des Volkes gewann. Sie trug ihr Leid in „Sanftmuth, Schweigen und Geduld;“ die Freundschaft zu Celia erleichterte es ihr; sie that sich ihr zu Liebe Zwang an, heiterer zu sein als es ihrer Lage zukam. Wir erkennen deutlich die Natur, die auch Lodge in seiner Novelle Rosalinden geliehen, die Anlage, sich zu beherrschen und dem Misgeschicke seinen Stachel zu nehmen. Aber daß wir sie darum ja nicht für kalt und herzlos nehmen. Sie fühlt es darum doch tief, daß sie „von dem Glücke mit Misgunst gestraft“ ist; und wie ihr dann in der Person Orlando's ein gleich sehr von dem Schicksal Getroffener begegnet, verräth ihr überraschtes Herz wohl, wie zugänglich sie den lebhaftesten Empfindungen ist. Die ähnliche glücklose Lage, die ihr Orlando andeutet, sein Kampf mit dem Ringer, seine Abstammung von dem alten Freunde ihres Vaters — das Alles hilft seinem einnehmenden Wesen, sie, die ihn selber besiegt,

eben so schnell zu bezwingen. „Ihr Stolz ist mit ihrem Glücke gefallen;“ sie gibt dem Sieger eine Kette, die sogleich ihr Schicksal und ihre gleichsam ererbte Liebe verknüpft; sie enthüllt sich, da sie nur Momente ihn zu sehen hat, rasch und unwillkürlich, sie kehrt noch einmal zu ihm zurück, sie sagt es ihm sogar, daß er noch Andere besiegt habe als seine Feinde; und gleich darauf finden wir sie in ihre Liebe klaftertief versunken. Man sieht wohl, daß hier eine heftige Leidenschaft zu meistern ist; wie sie sie meistert, dieß ist nachher die Aufgabe, die sie bei der späteren Begegnung mit Orlando zu lösen hat. In diesem Orlando aber seinerseits entdeckt man dann eben so leicht die gleiche Anlage eines allerdings reizbaren Temperamentes, aber auch zugleich der Fassungskraft, die es zu bändigen weiß. Er ist von seinem Bruder bäurisch erzogen und wie ein Knecht behandelt; er fühlt den Schaden seiner mangelnden Erziehung mehr als den unterdrückten Adel seiner Geburt; „der Geist seines Vaters regt sich in ihm; er will nicht mehr die unwürdige Behandlung dulden; und da Oliver in ihm die Ehre des Vaters angreift, faßt er den älteren Bruder an, aber nicht so daß er, wie in dem Romane, sich gegen ihn bis zur Gewaltthat vergäße, daß er Rache für Nachstellung übte, sondern er ist auch im Zorne Herr seiner selbst. Das Gefühl seiner Richtigkeit streitet sich in ihm mit einer ehrgeizigen Strebsamkeit. Er sucht den Kampf mit dem gefürchteten Ringer Karl, zufrieden den Tod zu finden, da er ja keine Ehre zu verlieren und

keine Freunde zu betrüben hat, aber auch hoffend, sich durch den Sieg zu empfehlen und vor dem Bruder sicher zu stellen. Statt dessen reizt er dadurch den Herzog zu Mistrauen und Oliver bis zu Anschlägen auf sein Leben, und obgleich er so eben erst seine Kraft erprobt hatte, wandert er doch lieber in die Irre, als daß er der Tücke seines Bruders begegnete. So ist er nachher im Walde rasch entschlossen, seinem verschmachtenden alten Diener in der Sorglichkeit kindlicher Treue, in der Stärke eines gereizten Wildes, mit dem Schwerte und mit Gewalt das Leben zu fristen, aber er wird auch gleich wieder zahm wie ein Lamm, da er freundliche Willfahrung findet. So ist er später, da er seinen Bruder schlafend im Arme der Todesgefahr sieht, nicht unversucht zur Rache, aber die Bruderliebe gewinnt es über ihn. Ueberall gewahrt man eine gesunde, sicher auf sich selbst und ihrer inneren Kraft ruhende, gefaßte Natur eines Jünglings, der einen ganzen Mann verspricht. Alles offenbart an ihm ein Naturkind, das mitten in der verderbten Welt rein und unversehrt geblieben ist. Welch ein beschämender Gegensatz gegen den Lästerer Jacques, dem er auf seine Einladung mit ihm über die arge Welt zu schimpfen, erwidert: er wolle kein lebendes Wesen schelten, als sich selbst, an dem er die meisten Fehler kenne! Wie unschuldig erscheint der junge Herkules in seiner wortkargen Blödigkeit, als ihn die Liebe umgeworfen hat, als ihm Rosalinde ihr kostbares Geschenk und ihr kostbareres Geständniß macht und

Er nicht Sprache findet, für das Eine zu danken und das Andere zu erwiedern!

Man wird in allen diesen Zügen, bei allen Dreien, die Anlage einer natürlichen Widerstandskraft nicht verkennen gegen die Ueberwältigung äußerer Uebel, wie innerer Bewegungen des Gemüths. Mit dieser Gabe ausgestattet, werden sie überall eine Quelle des Glücks in sich tragen, wie es auch die Frauen in ihrem heiteren Bunde mitten auf dem Schauplatz des Hasses und der Verfolgungen bewährt haben. Diese Quelle wird aber allerdings ergiebiger fließen, sobald sie der Hemmungen erledigt, sobald sie den verworrenen und mannichfaltigen Leidenschaften einer rohen und ränkevollen Umgebung entnommen, sich selbst überlassen und auf ihre eigenen Affekte und Empfindungen angewiesen sind. Kaum ist daher das gespannte, unheimliche Verhältniß der Rosalinde zu ihrem Oheim gesprengt, so fühlt sie sich in dem Unglück der Verbannung freier als in dem Glück des Hoflebens; die treue Freundschaft Celias löst plötzlich ihrer angeborenen Laune, die bisher gebunden lag, die Flügel; die Aussicht auf das Wiedersehen ihres Vaters macht sie unternehmend und kühn; sie besiegt ihre weibliche Furcht und nimmt über sich, die Rolle eines Mannes, und eines Beherzten dazu, zu spielen. Der blonde Ganymed in seiner Jägertracht bewährt gleich der erschlafften Celia gegenüber eine gewisse Kraft der Ueberwindung; ihm kann die Ermattung der Reise, kann die Begegnung des Silvius, die seine Lie-

deswunde neu aufreißt, seine gute Laune nicht stören. Rosalinde trägt ihre Liebe übrigens schweigend mit sich; nicht so der umgetriebene Orlando, der, nach der Natur des Geschlechts, die seinige mittheilen muß, der sie den tauben Wäldern erzählt, indem er den Namen seiner Rosalinde in die Rinden schneidet und Gedichte auf sie, die Versuche eines begabten Ungeschulten, an die Bäume hängt. Celia findet den Dichter; unter den Erschütterungen ihrer Schicksale treffen die zuvor plötzlich Vereinten und Getrennten wunderbar und unverhofft wieder zusammen; als sie es Rosalinden ahnen läßt, finden wir ganz die im Innersten Aufgeregte, die ihres Gefühls kein Hehl scheint haben zu können, wieder. Wie steigt ihr das Blut in die Wangen! welche Hast in ihren Fragen! in welche holde Ungeduld bricht ihre Erwartung aus! Ein Zoll breit Aufschub dünkt ihr eines ganzen Welttheils Länge! Da sie nun seine Anwesenheit erfährt, ihn hoffen darf festzuhalten, von keinem neidischen Auge verfolgt, in dieser schäferlichen Einsamkeit und Stille ihn ganz und ungetheilt zu besitzen, da, wo nach den Worten des Romans „die Gelegenheit, der süßeste Freund der Liebe, in den Hütten herbergt," nun ergreift sie, die wir vorher am Hofe so sanft, so schweigend, so geduldig gekannt haben, der neckischste Uebermuth, die beweglichste Ausgelassenheit, eine athemlose Plauderhaftigkeit: es schwillt das Glück in ihr über in eine Springfluth, von der man meint Alles fürchten zu müssen. Allein verliebt wie sie war, sagt die Novelle, wußte sie ihre Pein

in der Asche der Ehrbarkeit zu bergen. Zu lieben, sagt Rosalinde bei Shakespeare, ist Weiberart, aber auch, es nicht zu gestehen. Damals, als sie im Drange des Augenblicks sich an Orlando verrieth, strafte sie diese ihre eigene Regel Lügen, und Alles, was sie jetzt in der Behaglichkeit der vollen Muße thut, ist als ob sie jenen Fehler wieder gut machen wollte. Die Rollen sind getauscht; damals war Er verschämt stockig und sie war aufrichtig, jetzt ist sie zurückhaltend mit ihrer Liebe, mit Person und Namen, da Er den Lüften und den Menschen, wer es hören will, seiner Liebe geständig ist. Sie hat sich damals ihm verrathen, jetzt freut sie sich daran, bei der ersten Begegnung sein Geständniß von ihm zu erfragen, und sie spielt es durch alle Variationen mit heimlichem Entzücken, mit vorgegebenem Scherz und Spotte durch. Es fällt nicht schwer, den auf seine Liebe Stolzen zum Bekenntniß zu bringen, daß er der dichtende Lobredner Rosalindens sei; sie findet dann, daß er nicht aussehe wie ein Liebender, daß er nichts von der „nachlässigen Trostlosigkeit“ der Verliebten an sich habe: sie möchte gern seine Einsprache hören. Sie will ihm seine Liebe verleiden, um ihre Festigkeit zu erproben; es ist Arznei für sie, wenn er mit seiner ruhigen Verlässigkeit sagt, sie würde ihn nicht von seiner Liebe heilen. Mit ihrem erfinderischen Scharfsinne weiß sie sich dann in die Lage zu versetzen, sie selbst zu sein uud doch nicht zu scheinen, des Geliebten Anwesenheit und Liebe zu genießen und sich doch nicht unsittsam dem Ungeprüften hinzugeben,

zu lieben wie sie sagte und es doch nicht zu gestehen, und so den Wünschen ihrer ungeduldigen Geduld, ihrer beredten Schweigsamkeit nachzukommen. Indem Shakespeare, dem Romane folgend, so den Boden bereitet, auf dem Rosalinde ohne Verletzung der Sitte ihrer Liebe Raum geben darf, hat er jede ausdrückliche Moralisation vermieden, auf der der Roman breit verweilt, in diesem wie in dem Verhältniß Olivers zu Celia. Auch da mahnt sich Celia selbst, mit Geduld zu lieben, nicht zu blöde nicht zu vordringlich zu sein, sie gibt sich erst hin da Oliver von Heirathen spricht; die Ehrbarkeit ist auch hier die Lenkerin der Handlungen. Shakespeare hat dieß Verhältniß Celia's sehr kurz behandelt; aus einer Aeußerung noch am Hofe kann man entnehmen, daß sie die Liebesgeschäfte überhaupt kälter und praktischer nimmt als Rosalinde; ihre schnelle Zusage an Oliver ist daher nicht unmotivirt; daß aber auch Shakespeare die rasche Heirath als einen Damm gegen die Unenthaltsamkeit ansehe, gibt er in Einem Worte zu verstehen. Es hieße die Kraft des Lustspiels schwächen, hätte der Dichter auf den Inhalt der Sittenpredigten, die in dem Romane gehalten werden, irgendwie breiter eingehen sollen. Ueberdieß hat er Rosalindens Charakter so gehalten, daß ihn die Wahrheit der Schilderung selbst dieser prosaischen Störung überhob. Sie ist zur Reflexion in sich wenig geschaffen; sie fällt nicht aus umständlicher Ueberlegung, sondern aus einem natürlichen Instinkte, der eine gebotene Gelegenheit mit Geschick ergreift, auf das

Auskunftmittel, die Leidenschaft dadurch zu zügeln, daß sie sie in ein Spiel der Einbildung zwingt, Herz und Gefühl dadurch zu meistern, daß sie dem Kopf und dem Geist Beschäftigung gibt. Auf diesem Wege wahrt sie die Sitte und wehrt sich und ihrem Geliebten Melancholie und Traurigkeit ab, und der Dichter gewinnt so in einer ganz anderen Weise, als Lodge in seinem Romane, den ungemeinen ästhetischen Vortheil, daß er in die Trockenheit des Stilllebens diese Quelle von Witz hereinleitet, die in der freien Natur, fern von aller Convenienz, in ungehindertem Laufe sich ergießt. Früher in ihrem väterlichen Hause war die braune Celia die lustigere von beiden Freundinnen, jetzt aber bildet ihre stillere Rückgezogenheit die Folie für den Muthwillen Rosalindens, der in dem unerwarteten Glückstande keine Gränzen hat.

Orlando geht auf das Spiel Rosalindens mehr leidend als selbstthätig ein. In ihren ähnlichen Verhältnissen in der Stadt war Er, wie es dem Manne gebührt, der Thätige und sie die Duldende; in dieser kleinen Liebesintrigue ist das Weib billig die Anstifterin und Leiterin. Er läßt sich, nicht willig nicht unwillig, in den abenteuerlichen Plan ziehen, den Ganymed wie seine Rosalinde zu umwerben. Er fand die Aehnlichkeit Beider aus, er hielt sie Anfangs für den Bruder seiner Geliebten, es ist ihm heimlich und behaglich in ihrer Nähe, er hat für seine Seufzer einen Gegenstand, und welcher Liebende klagte und zeigte nicht gern seine Liebe! Aber bei alle dem

ist er in seinem Dienste nicht so feurig, weil in seiner gesunden Natur die kopfhängerische und empfindsame Ader der Verliebtheit nicht liegt. Rosalinde findet, da er die Stunden nicht einhält, man könne von ihm wohl sagen, daß Cupido ihn auf die Schulter geklopft habe, daß aber sein Herz unverletzt sei. In diesem Tone quält sie den Armen, der ihr ja natürlich nicht genug thun kann, und diese zugefügte Qual wird nur durch die andere vergütet, die sie leidet, sobald sie allein ist. Dann sieht man an ihrer ungeduldigen Laune, an ihrem Schmälen, an ihren Thränen, an ihrer Angst ihn wieder zu verlieren, daß ihre neckische Ausgelassenheit sie wirklich eine Ueberwindung kostet, daß sie in der That Selbstbeherrschung nöthig hat ihre Rolle durchzuführen, daß mit ihrem Muthwillen Zärtlichkeit und Empfindung fortwährend Hand in Hand geht. Dieß könnte man an den Stellen leicht vergessen, wo sie ihn mit angenommener Grausamkeit foltert, wo sie fast herzlos ihm vor seiner Ehe und seiner Geliebten angst und bange zu machen sucht, wo sie die Beobachtungen einer kalten, spöttischen Natur auszulegen scheint. Und da, wo sie ihm (IV, 1.) den nie zu zügelnden, nie zu verblüffenden Witz des Weibes schildert, könnte einem in der That angst um den armen Orlando werden. Aber in ihrer Natur liegt durchaus in seltener Vereinigung das richtigste Gleichgewicht der Verstandes- und der Gefühlskräfte; in ihr ist die Gefühligkeit der Viola und der Witz der Beatrice verschmolzen; Phöbe bezeichnet diese Zweiseitigkeit ihres

Wesens genau, wenn sie sagt, ihr sanftes Auge stehe mit ihrer scharfen Rede im Widerspruch und heile die Wunden, die ihre Zunge schlägt. Mitten in ihrem Uebermuthe daher, wenn Orlando weggeht, wie plötzlich bricht die Weichheit ihres Herzens hervor in den Worten: Ach geliebter Freund, ich kann dich nicht zwei Stunden missen! wie bietet sie Alles auf ihn schnell zurückzuhaben! wie verseufzt sie die dieweil die kurze Zeit der Trennung! Und dann, als statt seiner Oliver kommt und die Geschichte von Orlando's Verwundung erzählt, da fällt sie in Ohnmacht; das ganze Weib kommt in dem verkleideten Manne zu Tage und ihre ganze Liebe bricht aus der Verhüllung hervor. Der Knoten löst sich nun. Oliver durchschaut sie; Ihr ein Mann? sagt er; euch fehlt ein männlich Herz! Sie verräth sich dann weiter, als sie ihm zumuthet, zu glauben, ihre Ohnmacht sei Verstellung gewesen. Er glaubts ihr nicht. Sie dränge ihm gern die Ueberzeugung auf; er trennt sich von ihr, indem er sie scherzend auch Rosalinde nennt. Man muß annehmen, Oliver theilte Orlando seine Entdeckung mit. Nun ist die Reihe an Orlando, das Spiel fortzuführen, um ihr die Freude nicht zu verderben, eine kleine Probe für s e i n e Geduld. Sie fragt ihn, ob sein Bruder ihm ihre verstellte Ohnmacht erzählt? Er antwortet zweideutig: Ja, und größere Wunder als das! Es ist als ob sie seine Entdeckung fürchtete, da sie schnell diese Antwort auf Celias Verlöbniß bezieht. Jede folgende Rede Orlando's gewinnt an Feinheit, wenn die

Rolle so verstanden wird, daß er von nun an weiß, mit wem er zu thun hat. Und so wird auch erklärlich, daß zuletzt bei der Enthüllung kaum eine Ueberraschung Statt findet.

Der Gegensatz, den die schäferliche Episode zwischen Phöbe und Silvius bildet, wird nun klar sein; oder sollte er nicht, so müßte man auch dafür die Aufklärung sich aus dem Romane von Lodge herüberholen, wo er bis zur Plattheit deutlich ist. In diesem Hirtenleben herrscht im Gegensatze zu dem bewegten Treiben des Hofs und der Stadt Frieden und Ruhe; wo dort der Neid und Haß ihre Intriguen treiben, spielt hier höchstens die Liebe ihre kleinen Streiche. Die Liebe ist, nach dem Romane, so kostbar in eines Schäfers Auge als in dem eines Königs; die Gelegenheit und die Treue der Liebe sind in diesem Stande mehr zu Hause, weil ja natürlich die Einsamkeit den Zug zur Geselligkeit steigert. So finden wir also Silvius von einer heftigen und zudringlichen Liebe besessen, von allen jenen tausend Thorheiten voll, in denen die Verliebten das Kleinste, das ihre Leidenschaft berührt, für das Heiligste und Wichtigste achten. Die Novelle, ihrer Einen Lehre immer treu, wirft ihm vor, daß seine Liebe maaßlos sei, „daß er sie nicht mit Geduld zu verbergen wisse.“ Man sieht hier deutlich die Gegenüberstellung gegen die Liebe Rosalindens, die zwar bei Shakespeare sagte, ihre Liebe sei sehr nach der Eigenschaft der des Silvius. Aber dem ist in der That nicht so, so wenig als Rosalinde den Eigenschaften der Phöbe nahe steht, in deren Tone sie sich

zwar auch, und ganz in gleicher Weise, allen hyperbolischen Liebesbetheuerungen abgeneigt zeigt. Aber dieß ist bei ihr die gesunde Natur, die jeder Uebertreibung gram ist, bei Phöbe, die der Dichter als eine strenge Schönheit malt (schwarzhaarig, von großen Augen und milchweißen Wangen) ist es Sprödigkeit, Haß der Liebe, der anmaßende Stolz, über sie siegen zu wollen. Die weise Mitte, die die beiden Freundinnen suchen zwischen Blödigkeit und Begehrlichkeit der Liebe, wird von Phöbe und Silvius in entgegengesetzter Weise verfehlt. Daß Rosalinde an Beider Eigenschaften einen gewissen Theil hat, das stellt sie eben auf den maaßvollen mittleren Standpunkt, von dem aus sie sich gleich fähig und geschäftig zeigt, den Stolz der Phöbe mit größerem Stolze zu demüthigen, die Demuth des armen Wurmes Silvius dagegen aufzurichten. Zwischen beiden erscheinen die Städterin und ihr Orlando als die eigentlichen unbefangenen Kinder wahrer Natur, den geschraubten Geschöpfen einer conventionellen Dichtung gegenüber gestellt.

Einen anderen Gegensatz bildet das Verhältniß des Narren zu Audrey (Käthchen), das ganz Shakespeare's Zusatz ist. Probstein parodirt in seinen Versen an die rohe Bauerndirne, neben der er sich wie Ovid bei den Geten dünkt, die schmachtende Poesie Orlando's, in seiner falschen Trauung durch Sir Oliver die der Rosalinde und Orlando's durch Celia, in seiner demüthigen Laune, die häßliche Audrey zu heirathen, die ungleichen Verbindungen

der Uebrigen. Seine Heirath ist aber nur eine vorgegebene; er geht sie nicht ein, wie Celia, um der Unenthaltsamkeit auszuweichen, sondern um ihr zu fröhnen. Er thut das Gegentheil von Rosalinde und Orlando; er misbraucht dieß convenienzfreie Leben in der Einsamkeit zu Freibeuterei, in der Absicht, sich von Audrey in passender Stunde wieder loszusagen. Er macht sich die Gelegenheit zu Nutze, die sich hier bietet, ohne die Treue zu besitzen, die nach dem Romane von Lodge dieser Oertlichkeit eigen sein soll. Stadt und Landsitten erscheinen in ihm in gleicher Nacktheit. Man sieht aus seinen Reden auf die Zeit zurück, wo er diesem Landleben und seinen Sitten angehört hat, jetzt aber spielt er gerne den Hofmann. Er ist, wie Jacques mit dem Herzog, aus Anhänglichkeit an Celia mit in diese Einsamkeit gegangen, aber nicht aus Neigung; er führt sich wie ein Hofmann auf, wenn er von seiner herablassenden Neigung spricht, wenn er, wie Don Juan den Masetto, den armen Wilhelm abtreibt, wenn er seine Kenntniß des Ehrenkatechismus der höfischen Raufer auslegt, wenn er gegen Corinnus das Schäferleben herabsetzt und in scherzhafter Uebertreibung dieselbe Sünde bei der Fortpflanzung der Schafe findet, wie Jacques ernsthaft bei der Jagd. Und so entwickelt er denn auch seine losen höfischen Sitten der ehrbaren Audrey gegenüber.

In Probstein hat Shakespeare zum erstenmale einen Narren von etwas höherer Natur vorgeführt. In allen früheren Lustspielen haben nur Clowns gespielt, natürliche

Narren, deren Witz mehr eingelernt und mechanische Abrichtung, oder in drolliger Unbewußtheit überliefert ist. Nur der in Ende gut Alles gut hatte etwas von der „prophetischen" Ader in sich, die er sich selbst nach der allgemeinen Ansicht der damaligen Zeit beilegt, daß in den Narren, kraft ihrer Eigenschaft, auf dem kürzesten Wege die Wahrheit zu sagen, etwas Göttliches und Wahrsagerisches gelegen sei. Shakespeare huldigte dieser Zeitansicht von der höheren Bedeutsamkeit der Narren, in seiner künstlerischen Thätigkeit wenigstens, ganz und gar. Die Afterweisheit, die aus gelehrter Vornehmheit und Pedanterie, in der Weise unseres Gottsched, oder aus Eigenliebe, aus verdorbenem Geschmack oder Gewissen auf diese Figur der Komödie verächtlich oder tadelnd herabsah, überließ er den Ben Jonsons und den Malvolios, ohne ihrer zu achten. Er hat, wie wir nun oft gesehen haben, sogar den einfältigen, natürlichen Narren, in der Beziehung, die er ihnen jedesmal zu den Handlungen seiner Stücke zu geben wußte, eine tiefere Bedeutung geliehen, ohne zu fürchten, der Natur und Wahrheit Zwang anzuthun; denn wer hätte nicht oft an lebendigen Beispielen erlebt, wie der Mutterwitz die Aufgaben, um die sich die Weisen bemühen, mühelos löst und ohne es zu wissen, oder daß ein kindlich Gemüth in Einfalt ausübt, was kein Verstand der Verständigen sieht? Einen höheren Werth als diesen mißt Shakespeare aber den witzigen Köpfen, den eigentlichen Narren bei, die ihre Rolle mit Bewußtsein spielen, denen eine Vollmacht gege-

ben ist, die Wahrheit zu sagen, den Schleier der Convenienz und der Heuchelei so oft sie wollen zu zerreißen, unter der Maske eigener Thorheit die Thorheit Anderer witzig zu entlarven. Dieß dünkte Shakespeare ein Handwerk, „so voll von Arbeit wie des Weisen Kunst" und so voll Nutzen wie die gesalbte Predigt des Kaplanes. Denn es schien ihm die gewandteste Kenntniß der Welt und der Menschen, der Personen, über die gescherzt wird, ihrer Launen und der umgebenden Verhältnisse, dazu zu gehören, um treffend und weislich den Stachel der Scheinthorheit zu brauchen; es schien ihm der wachsame und scharfe Geist bewunderns-werth, der es verstand und rasch genug war, die verhüllten Schwächen der Menschen zu entdecken und „wie ein Falk auf jede Feder zu schießen, die ihm vors Auge kommt". Für die Menschen im Allgemeinen aber gilt ihm die Anwesenheit eines Narren als der nützliche Prüfstein ihrer Köpfe und Herzen. Den Parolles, den Malvolio und ähnlichen gewürfelten Schelmen oder eckigen Pedanten sind die Witze der Narren unbequeme „Kanonenkugeln", die den Edelmüthigen, den Schuldlosen, die von freiem Gewissen sind, für leichte „Vögelbolzen" gelten. An diesen Reinen fliegt der Witz des Narren wild und fehl vorüber; die bei dem Schwirren seiner Pfeile zucken, deren Narrheit deckt sich von selber auf, wenn der buntscheckige Mann vielleicht nicht einmal hinzielte. Als das Leben den Spielen der Phantasie noch nahe stand, war diese privilegirte Narrheit ein Handwerk, ein Beruf des Lebens. Gerade in Shake-

speares Zeit trat sie aus dem Leben zugleich auf die Bühne über, aber damit fing sie auch an aus dem Leben selbst zu schwinden. Das war vielleicht für Shakespeare eine Aufforderung mehr, sie für die Kunst zu retten und zu adeln. Aber es war dieß bei der Rohheit der Spieler und bei der Neigung des Volkes, gerade nur die plumpen drolligen Späße der Rüpel zu belachen, sehr schwer. Wir haben früher angeführt, welchen Misbrauch die Tarlton und Kempe von dem Privilegium der Narren auf der Bühne machten; so lange dieß dauerte, so lange die Hauptkunst dieser pulcinellartigen Spieler und die Hauptfreude des Publikums war, wenn sie das Kinn vorstreckten, die Hände hängen ließen und ihre Pritsche quirlten, konnte Shakespeare kaum wagen, eine feinere Rolle dieses Schlages auf die Bühne zu bringen. Kempe trat zweimal von der Gesellschaft des Blackfriartheaters ab. Erst da er und seines Gleichen beseitigt waren, konnte Shakespeare jenes feinere Programm im Hamlet für die Spieler des Narren schreiben, konnte er die Narren in Wie es euch gefällt, Was ihr wollt und im Lear auf die Bühne bringen; selbst der in Ende gut Alles gut ist vielleicht erst bei der späteren Bearbeitung dieses Stückes entstanden. Der Probstein in unserem Stücke ist seines Witzes nicht ganz so kundig und bewußt, wie die Narren in Was ihr wollt und im Lear; aber er ist auch nicht auf dem Standpunkte der Costard, der Lanz und Lanzelot. Er steht an der streitigen Gränzlinie des Instinktes und des Bewußtseins, wo diese Rolle am

dankbarsten ist. Jacques sieht ihn für einen Clown an, der sich in seinem trockenen Gehirne seltsame Fächer vollgestopft habe mit Anmerkungen, die er dann brockenweise von sich gebe; er hält ihn für einen jener „natürlichen Philosophen" (worunter Warburton nichts als einen natürlichen Narren hätte verstehen sollen), von denen Probstein selbst sagt, sie kämen weder durch Natur noch durch Kunst zu Verstand. Die beiden Frauen nennen ihn abwechselnd natural und fool; Celia, ihm ins Gesicht, schreibt ihm die Stumpfheit des Clowns zu, die der Wetzstein der Witzigen sei, während für den eigentlichen Narren mehr die Thorheit der Andern der Schleifstein seines Witzes ist. Und Probstein selbst gibt sich den Schein, als sei er weiser als er selber wisse; er werde, sagt er, seinen eigenen Witz nicht eher gewahr, als bis er sein Schienbein daran stoße. Dagegen sieht er sich nach seinen Aeußerungen an anderen Stellen über den Clown und den natürlichen Philosophen weit erhaben, und der Herzog erkennt wohl die Absicht hinter seiner vorgeschobenen Narrheit; er braucht, sagt er, seine Thorheit nur wie ein Stellpferd, um seinen Witz dahinter abzuschießen.

Ganz dieser zweiseitigen Anlage entspricht nun sein Handeln und Reden in dem Stücke. Er vollführt seine Streiche in der Art der Clowns, bei denen Schelmstreiche auch für Witze gelten. Dagegen hat ihm der Dichter auch, wie der Narr immer gebraucht sein sollte, die Rolle des komischen Chors im Lustspiele übertragen. Wir haben oben

gezeigt, in welchen Gegensatz das Verhältniß Probsteins und der Audrey zu dem der übrigen Paare gebracht ist; die idealisirte schäferliche Liebe ist darin von einer realeren Natur parodirt. Diese Gegensätze waren dem Schäferdrama eigen. Thomas Heywood, indem er die Schäferspiele zu Shakespeares Zeit charakterisiren will, braucht die Worte: „Wenn wir ein Pastoral aufführen, so zeigen wir die harmlose Liebe von Schäfern, in verschiedener Weise moralisirt, indem wir den Unterschied darstellen zwischen der List der Stadt und der Unschuld des Schäferkleides.“ Man sieht wohl, nach dieser Bestimmung ist Shakespeares Stück nichts anderes als ein Pastoral; die Sitten von Stadt und Land sind in mehrfache Gegensätze gebracht; die Moral, die der Dichter zieht, mag freilich wesentlich verschieden sein von der, die in den schäferlichen Romanen und Dramen der Zeit gewöhnlich aus jenem Unterschiede von Stadt und Land gefolgert wurde. Shakespeare hat seines Narren Mund zu seinem Stellpferde gebraucht, um seine Meinung von der herkömmlichen Idealisirung des Schäferlebens in der Pastoraldichtung auszusprechen, in demselben Sinne, wie seine Darstellung und die Handlungen in sich sie zu Tage legen. Auf die Frage des Corinnus, wie ihm dieß Schäferleben gefalle, gibt ihm Probstein diese Antwort: „Wahrhaftig, Schäfer, an und für sich betrachtet, ist es ein gutes Leben; aber in Betracht, daß es ein Schäferleben ist, taugt es nichts. In Betracht, daß es einsam ist, mag ich es wohl leiden, aber in Betracht,

daß es stille ist, ist es ein sehr erbärmliches Leben. Ferner in Betracht, daß es auf dem Lande ist, steht es mir an, aber in Betracht, daß es nicht am Hofe ist, wird es langweilig. Insofern es ein mäßiges Leben ist, seht ihr, ist es nach meinem Sinne, aber insofern es nicht reichlicher dabei zugeht, streitet es sehr gegen meine Neigung. Verstehst du Philosophie, Schäfer?" Mir scheint, daß vielleicht alle Schäferpoesie zusammengenommen kaum so viele reale Weisheit enthält, als diese Philosophie des Narren. Er findet nichts gegen das Schäferleben zu sagen, aber auch nichts gegen die entgegengesetzte Art des Lebens, und die schlichte Einfalt des Corinnus selbst ist ihm darin zur Seite, der dem Hofe seine Sitten und dem Lande die seinigen läßt. Shakespeare kannte nichts von der Einseitigkeit, die das Leben der Welt und der Einsamkeit, eines um des andern willen, verdammte oder verwürfe. Vielmehr findet des Narren Witz gerade den, der blos das Eine kennt, oder wie der Sinn ist, blos das Eine achtet, „verdammt wie ein einseitig geröstetes Ei." Auf keiner der beiden Arten zu leben liegt in der Darstellung Shakespeares ein Nachdruck des Vorzugs. In keinem von beiden Kreisen findet er an und für sich die Bedingung des Glückes oder der Tugend, sondern das Glück sieht er am sichersten hausen, nicht an diesem oder jenem Orte, sondern in den Menschen, die für beide und für jede andere Arten des Daseins eine Anlage und ein natürliches Theil der Befähigung haben; in jenen Menschen, die sich, verbannt aus der Welt, nicht elend füh-

len, so wenig, als wenn sie aus der Einsamkeit in die Welt zurückgerufen werden. Der Dichter weiß nichts von einem gewissen Verhältniß, oder Zustande, oder Zeitalter, die eine sichere Quelle des Glückes wären, aber er weiß, daß es in allen Ständen und Geschlechtern Menschen gibt, wie seinen Herzog, seine Rosalinde, seinen alten Adam Spencer, die in ihrem Busen den Gleichmuth und die Zufriedenheit tragen, die der einzig fruchtbare Boden aller wahren inneren Beglückung ist, und die ein lachendes Eden und ein goldnes Zeitalter überall hinbringen, wo sie sich niederlassen.

Viel Lärmen um Nichts.

Man könnte es unnatürlich finden, daß Shakespeare bei den zwanglosen Handlungen seiner Lustspiele überall nach einem bestimmten, im voraus gefaßten Gedanken gearbeitet haben sollte; schon die Entfernung von aller Betrachtung, auf die wir in Wie es euch gefällt selbst aufmerksam machten und die in Viel Lärmen um Nichts wo möglich noch entschiedener ist, könnte dem zu widersprechen scheinen. Wir haben aber auch, wenn wir von den leitenden Gedanken Shakespeare'scher Stücke reden, nie sagen wollen, daß den Dichter bei irgend einem seiner Werke eine abstrakte Idee in Bewegung gesetzt, der er dann in systematischer Berechnung und Vorüberlegung einen poetischen Körper übergeformt habe. Der Dichter hatte große innere Erfahrungen gemacht, über die er mit sich zu Rathe gegangen war; er las Darstellungen in Gedichten, Schauspielen und Romanen, oder er beobachtete in der Geschichte der Gegenwart und Vergangenheit Ereignisse und Ver-

hältnisse, die zu ihm sprachen, die für ihn innerlich lebendig waren, weil er ein Entsprechendes in sich, seiner Natur oder seinem Leben besaß, das sie ihm aufhellte; solche aufgenommene und erlebte, durch beiderlei Art von Empfängniß desto lebhafter wirkende Eindrücke griff er für seine Dramen auf und rundete sie künstlerisch ab. Und bei diesem Geschäfte allerdings besaß er in einer wunderbar glücklichen Mischung die Gabe, jeden Theil der Dichtung auf eine Grundanschauung des gegebenen Gegenstandes zurückzubeziehen und jeden Charakter in einem bestimmten Verhältniß dazu zu bilden, ohne gleichwohl diese ordnende Hand in der Maschinerie seiner Werke mehr durchblicken zu lassen, als sich mit der dichterischen Täuschung vertrug. Diese Grundanschauung ist nie von abstrakt philosophischer, sondern immer von sittlich psychologischer Natur. Dem lichtvollen Geiste des Dichters konnte keine Erzählung oder Fabel, die sich zu dramatischer Behandlung eignete, entgegentreten, ohne daß er in den Verhältnissen und Menschen, aus denen die Handlung erwächst, gewisse Bedingungen entdeckte, unter deren Voraussetzung allein solch eine Handlung möglich oder wahrscheinlich war. Eben diese Bedingungen zu erfassen, sie möglichst auf eine Hauptbedingung, auf eine gegebene Naturanlage oder Charakterbildung der Handelnden zurückzuführen und alles Zufällige dabei möglichst zu entfernen, dieß ist es wesentlich, was den Stücken Shakespeares die geistige Einheit giebt, die wir nachzuweisen suchen und die doch nirgends der leben-

digen Mannichfaltigkeit oder plastisch-künstlerischen Darstellung den geringsten Eintrag thut. Wer hier Widerspruch sieht, der mag für sich leicht Recht haben, es ist aber das Vorrecht großer Geister, Widersprüche zu versöhnen. Es läßt sich nicht wohl ableugnen, daß Shakespeare den Roman von Lodge, nach dem er Wie es euch gefällt gearbeitet hat, sehr genau gelesen habe; er mußte sich an der moralischen Idee, die dort schon in dem Titel versprochen wird und in langen Sittenpredigten auseinandergelegt ist, um mit Probstein zu reden, das Schienbein anstoßen; er ließ die Sittenpredigt liegen, aber den sittlichen Gedanken hielt er fest, und fester als Lodge bildete er seine Charaktere aus, nach dem Einen Grundzuge des Wesens hin, der allein solche Handlungen durch solche Menschen erzeugen konnte, wie sie in der Novelle geschildert waren. Wer in solcher Weise, mit Wahrheitssinn und Menschenkenntniß, nach dem Wesen einer gegebenen, künstlerisch darzustellenden Handlung oder Fabel zu suchen versteht, der wird immer und nothwendig auf einen solchen sittlich psychologischen Kern stoßen, den wir in allen Shakespeareschen Werken finden. Seine Zeitgenossen verstanden das sehr wenig und bemühten sich wenig darum. Gleichwohl wußte die ästhetische Gesetzgebung der Zeit, die das Leben noch nicht spaltete und Sittlichkeit, Geist und Kunst nicht zu trennen versuchte, nicht anders, als daß jedes Schauspiels, selbst jedes Lustspiels Zweck war, irgend eine sittliche Anschauung an die Kurzweil und an das Ergötzen zu knüpfen,

womit man die müden Geister der Zuschauer erfrischen und Sorgen und Gemüthsschwere erleichtern wollte. Der Thomas Heyword, dessen Ansicht über das Pastoral wir vorhin anführten, findet sogar, daß selbst die Einführung von Verliebten und Narren in den Lustspielen dazu bestimmt sei, thörichter Liebe zu spotten und die Einfalt und Verkehrtheit der Menschen zu heilen. In diesem nüchternen Sinne moralisiren Shakespeares Stücke nirgends. Sie entwickeln eine gegebene Handlung, sie gruppiren um dieselbe Menschen von solcher Natur, wie sie zu dieser Handlung nothwendig sind, sie geben diesen handelnden Figuren die Beweggründe, die die Bedingung einer solchen Handlung sind; und nur in der Würdigung und Schätzung dieser Beweggründe ist der sittliche Geist des richtenden Dichters zu erkennen.

Ganz so nun verhält es sich auch mit Viel Lärmen um Nichts. Der erste Theil dieses Lustspiels, das Verhältniß zwischen Hero und Claudio, ist der Geschichte von Ariodante und Ginevra, im fünften Gesange von Ariosts rasendem Roland, ähnlich, ein Gegenstand, der schon 1582—83 dramatisch behandelt und vor Elisabeth unter diesem Titel (Ariodante und Ginevra) aufgeführt war. Ariosts Epos war 1591 von John Harington übersetzt; jene Episode aber war abgetrennt, wie es scheint sogar zweimal, schon früher ins Englische übertragen worden. In Bandellos 22. Novelle, von Timbreo di Cardona, ist derselbe Stoff behandelt und, nach den gebrauchten Namen der

handelnden Figuren zu schließen, hat Shakespeare diese Quelle zu seinem Stücke benutzt, ohne auf Ariost zurückzugehen. Diese Novelle nun bot für irgend eine sittliche Auffassung der Fabel dem Dichter nicht entfernt einen Fingerzeig dar; es ist eine kahle Erzählung, die auch uns zum Verständniß des Shakespeare'schen Stückes nichts gewährt. Shakespeare übersetzte die Irrungen zwischen Claudio und Hero aus der flachen Novellenpoesie in das Leben; er tauchte in die Natur eines solchen Vorfalls ein; er fragte sich nach der wahrscheinlichen Beschaffenheit der Menschen, unter denen er denkbar war; er fand den Grundton, auf den er ein solches Gemälde aufziehen dürfe. Es erweiterte sich ihm der Gegenstand unter den Händen; die Haupthandlung bekam ein erläuterndes Vorspiel; die Hauptfiguren (Hero und Claudio) ein bedeutsames Gegenstück in dem Verhältniß von Benedikt und Beatrice, das ganz Shakespeares Eigenthum ist; diese Gestalten gewannen es sogar über jene Hauptpersonen; die Intrigue trat, wie es bei unserem Dichter immer ist, wie es Coleridge gerade an diesem Stücke besonders nachgewiesen hat, hinter die Charakteristik zurück; es handelt sich fast mehr darum, welcherlei Art die Menschen sind, die Viel Lärmen um Nichts machen, als um das Nichts, um das viel Lärmen gemacht wird. Alles Gewicht scheint nicht auf der Verwickelung, auf dem äußeren Interesse der Katastrophe an sich, sondern auf der sittlichen Bedeutung zu liegen, die jene Störung durch den Bastard Johann für die beiden geschlossenen und eingelei-

teten, wieder gelösten und noch nicht befestigten Verbindungen, oder vielmehr für die Paare, für die Menschen hat, die diese Verbindungen eingegangen sind.' Indem der Dichter nun auf diese Weise, nach unseren obigen Worten, die Bedingungen des darzustellenden Gegenstandes, die Naturanlage und Charakterbildung der geeigneten handelnden Figuren aufsuchte, ist er, wie uns scheint, auf einen Boden gerathen, der dieses Stück zu Wie es euch gefällt, das ganz gleichzeitig entstanden ist, in einen förmlichen Gegensatz stellt. Schon äußerlich betrachtet, erinnert das neckische Witzgefecht zwischen Benedikt und Beatrice an das ähnliche Verhältniß von Rosalinde zu Orlando zurück, in der Entwickelung der Handlung aber fällt ein entgegengesetzter Verlauf sogleich in die Augen. Wo dort ein fürstlicher Hof mit einem großen Vasallenhause gegenseitig und in sich verfallen und in Zerwürfnissen erscheint, treten wir hier in einen ähnlichen Kreis, in dem die behaglichste Verträglichkeit herrscht. Wo dort das Stück mit feindseligen Verfolgungen, in einem tragischen Charakter, begann, und sich hernach in den drei letzten Akten zu einem Lustspiele von ununterbrochen heiterer Natur entwickelt, da spielt hier umgekehrt in den ersten drei Aufzügen die fröhlichste Laune und nachher droht das Scherzspiel plötzlich in eine förmliche Tragödie umzuschlagen. Wo dort die Menschen im Vordergrunde standen, die von Misgeschicken geschult, mit Fassungskraft, mit Gleichmuth, mit Selbstbeherrschung (selfposession) begabt, über ihr Unglück Meister wurden,

so sind wir hier in eine Gruppe von Personen versetzt, die, scheint es, an Glück gewöhnt, vom Glück verwöhnt, bei den schönsten Charakteranlagen in die entgegengesetzten Fehler verfallen sind: in Haltlosigkeit, in eigenliebige Veränderlichkeit, in Leichtsinn und Leichtgläubigkeit, um es in Ein Wort zu fassen in den Wankelmuth (giddiness), den das selbst schwankende Glück erzeugt, und in dem der Mensch von dem Augenblick allzu abhängig, seines Urtheils und seiner Entschlüsse nicht Herr ist. Und endlich, wo dort jene kräftigen Gleichmüthigen auf der Spitze ihres Unglücks Trost und Linderung in dem sanften Frieden eines abgeschiedenen Stilllebens finden, da werden diese Verweichlichten auf der Höhe ihres Glückes durch einen tragischen Zwischenfall aufgeschreckt, der die schlafferen Naturen aufrüttelt und ihnen eine wohlthätige Warnung auf ihren Lebensweg mitgibt.

Hält man diese Grundanschauung fest, so wird man finden, wie bei aller poetischen Freiheit unser Lustspiel in allen seinen Theilen vortrefflich zusammenhängt, und welch ein tiefer Hintergrund auch hier einer höchst schalen Novellenintrigue gegeben worden ist. Wir treten in das Haus des Gouverneurs von Messina, das von Reichthum und großen Verbindungen gehoben ist und wo ein ganz ungetrübtes Familienglück uns aus allen Verhältnissen und Personen entgegenblickt. Ein heiterer Verkehr lacht uns gleich aus der ersten Scene, dem Empfang eines unbekannten Boten an; die einzige Last, die diesem Hause an-

gekündigt wird, ist ein befreundeter, ehrender Besuch, der die Fröhlichkeit und Geselligkeit noch steigern soll. Die traulichste Gemeinsamkeit herrscht unter den hohen und niedrigen Gliedern der Familie oder vielmehr des Hauses. Die Diener belauschen die Gäste und statten den Herrn ihren Bericht ab; der Oheim Antonio macht sich auf dem Maskenballe mit dem Kammermädchen zu schaffen, und sie rückt ihm seinen wackelnden Kopf auf und macht sich über seinen Verstand lustig; selbst gegen die fremden Gäste nehmen sich die Zofen der Hero etwas heraus; mit der Tochter und der Nichte Lionato's in Scherzen bis an die Gränze zu gehen, ist ihnen geläufig. Auf dem ähnlichen traulichen Fuße steht selbst die Scharwache von Messina mit dem Gouverneur. Die Dogberry und Verges unterhalten sich mit ihm wie mit jedem anderen Gevatter; in ihrem Amt und Berufe sind sie barmherzig und läßig, und lassen Alles im friedlichen Schlendrian gehen; schlafen ist für die Wache keine Sünde, und alles Gefährliche lassen sie unbelästigt vorüber. In der Familie des Gouverneurs ist Beatrice das heitere Princip im Hause, sie breitet mit einem immer munteren Sinne Lust und Fröhlichkeit um sich her. Der Mittelpunkt aber, um den sich Alles dreht, ist die Tochter des Hauses, die stille Hero. Sie ist der Stolz und der Preis und die Liebe des Vaters, gegen die er sich selbst und Alles in Schatten stellt. Ein ahnungsvoll sanftes Gemüth bezaubert sie auch wo sie stumm ist durch den überwältigenden Eindruck ihres keu-

schen sittsamen Wesens. Sie kann keinen Muthwillen üben, als höchstens hinter der Larve; die unpassenden Scherze ihrer Dienerin mag sie nicht leiden; nachdem sie der Beatrice ihren wohlgelungenen Streich gespielt, hält sie jedes neckische Wort schonend zurück. Als auf dieses Bild der Unschuld jener schmähliche Verdacht in der entehrendsten Weise geworfen wird, kämpft die Scham einen schweigenden Kampf in ihr; ihre feurigen Augen möchten den Irrthum der Verdächtiger ausbrennen, aber sie kann nicht Worte dafür finden und sinkt stumm in Ohnmacht. Der Einen, die sie kennt, Beatricen erscheint sie, obgleich sie Nichts für sich spricht und alle Zeichen und Zeugen gegen sie sprechen, über allen Argwohn erhaben, wie sie ist. Ein solches Wesen scheint ganz geschaffen, das Glück und den Stolz einer Familie zu machen, die aus guten, aus ehrenhaften und geehrten Menschen besteht.

In diesen Kreis kommt nun der königliche Prinz von Aragon zu Besuch. Er war schon früher mit seiner Umgebung hier gewesen, Claudio hatte die schöne Hero schon in's Auge gefaßt, Benedikt mit Beatrice schon Witzgefechte bestanden, Borachio schon die Bekanntschaft der Margarete gemacht. Ein Kampf hatte sie entfernt, nach dessen glücklicher Beendigung sie zurückkehren, um einen Monat in behaglicher Erholung zu verbringen. Auch diese Alle sind Kinder im Schooße des Glücks. Der Prinz ist ganz geschaffen zu verwöhnen und sich verwöhnen zu lassen, Glück zu streuen und zu genießen. Er hat einen finsteren Halb=

bruder, der in Allem das Gegentheil aller der Menschen ist, die wir um den Prinzen herum sehen; er mag ihn deshalb nicht leiden; ein älteres Zerwürfniß ist einer Versöhnung gewichen, aber auch jetzt kümmert sich Don Pedro nicht um seinen Bruder und zieht ihm den neuen Günstling Claudio auffallend vor. Er bedarf der heiteren Unterhaltung um sich her; eines Benedikt, dessen Humor nie versagt, noch mehr eines Claudio, der den Stachel der bösen Zunge nicht besitzt, die in Benedikt zuweilen unangenehme Wahrheiten spricht, am liebsten Beider, deren neckischer Verkehr ihm eine stete Quelle der Fröhlichkeit offen hält. Dem Einen kommt er entgegen, ihm die reiche Erbin Hero zur Frau zu schaffen, und dieß Glück heißt er ihn schnell und ohne Zögern ergreifen; den Anderen macht er in Beatrice verliebt und hilft ihm über den Widerspruchsgeist hinweg, der ihn noch lange um dieß Glück hätte ziellos herumgehen machen. Der Verwöhntere von Beiden ist Claudio. Ein Emporkömmling, arm, noch blutjung, hat er im Felde unerwartete Thaten gethan, er hat durch das gewonnene Ansehen seinem alten Onkel in Messina Thränen der Freude bereitet, er hat sich so die Freundschaft Benedikts erworben und die Gunst des Prinzen, der Bastard Johann schreibt ihm „den Ruhm seines Sturzes“ zu. Dazu erwirbt er nun die sanfte Hero, der er ein eben so jungfräulich lauteres Wesen entgegenbringt. Er trägt in sich, was ihm ein gerechtes Selbstgefühl geben kann; das Glück steigert es zu einer reizbaren Eigen-

liebe, wohl selbst zu äußerlicher Eitelkeit. Benedikt behauptet von ihm, daß er seit seiner Verliebtheit Nächte schlaflos zubringen könnte, um den Schnitt eines neuen Wamses zu ersinnen; der alte Antonio nennt ihn im Zorn, der wohl übertreibt aber nicht erfindet, einen Modeaffen und eine Zierpuppe; und Borachio, als er über die Täuschung Claudio's durch die falsche Hero an Conrad berichtet, macht eine weitausholende, nicht zu Ende geführte Betrachtung über die Modesucht, es scheint fast, um von dieser äußerlichen Veränderlichkeit eine Anwendung auf Claudio's innere zu machen. Wenigstens lehnt er es ausdrücklich ab, daß diese seine Betrachtung ein ungehöriges Abspringen von seiner Erzählung gewesen sei.

Zwischen diese vom Glücke und vom Wohlleben getragenen heiteren Gemüther tritt nun als ihr einziger Gegensatz der Bastard Johann störend hinein. Ihm hat das Glück nie gelacht, Er aber auch freilich nie dem Glücke. Er ist von einer angeborenen saueren Gemüthsart, schwermüthig, schwarzgallig, von ähnlichen Dienern umgeben, verschlossen, wortkarg und finster selbst gegen den freundlichen Empfang der liebenswürdigsten Wirthe. Unfähig sich zu verbergen, trägt er seinen inneren Groll und Unmuth Jedem zur Schau und die äußere Versöhnung mit seinem Bruder kann sein unversöhntes Herz nicht verdecken; er will lieber verachtet sein, als mit einem gekünstelten Benehmen Liebe gewinnen. Er ist krank vor Mißgunst und Aerger besonders über Claudio, geneigt, ihm jeden

bösen Streich zu spielen, bereit seinen vertrauten Dienern jede Hülfe zu solch einem Streiche mit schwerem Golde zu bezahlen. Daß ihm die Scheinversöhnung eine Art Maulkorb anhängt, ist ihm nicht recht; es scheint ein Bedürfniß seiner Natur überhaupt wie seiner gegenwärtigen besonderen Lage, den Freuden- und Friedenstörer zu spielen; er hat Lust, die fröhlichen Freunde Alle zu vergiften, er lebt auf in dem Gedanken, ihnen irgend ein Unheil zu bereiten. Er wirft sich zwischen sie, um die Verbindung Claudio's mit Hero zu kreuzen.

Shakespeare hat dem Streiche, mit dem der misgünstige, vom Glück Vernachlässigte nach der Erzählung der Novelle die glückliche Ruhe der Uebrigen plötzlich aufstört, einen zweiten hinzugegeben, vielmehr vorausgeschickt, der ihm mehr Spielraum gibt, seine Charaktere zu entwickeln. Borachio hat seinem Herrn verrathen, daß der Prinz um Hero für Claudio auf dem Maskenballe werben will; der Bastard überzeugt sich, daß dieß geschieht; es scheint ihm wohlzuthun sich selbst glauben zu machen, der Prinz werbe für sich selbst; er verräth die Sache dem Claudio, indem er sich den Anschein gibt, als glaube er mit Benedikt zu sprechen. Der unbefestigte, leichtgläubige, veränderliche, aller ruhigen Ueberlegung unfähige Charakter Claudio's bricht bei diesem kleinen Anlasse offen zu Tage. Er kennt doch, Jedermann kennt den boshaften Sinn des Bastards, der ihm den Argwohn gegen den Prinzen beibringt; er weiß doch von dem Prinzen selbst, daß er seine (Claudio's)

Rolle bei der Hero spielen wollte; gleichwohl ist ihm das bloße Wort Johanns genug, um seinen Prinzen des Bruchs der Freundschaft und der Treue für überführt zu halten, um von Benedikt gereizt und grollend hinwegzulaufen, um in schneller Entsagung seine Hero aufzugeben: Viel Glück mit ihr, sagt er, zwar bitter, aber doch leichthin, und Benedikt gibt ihm dafür den verdienten Stich, so beendige man einen Viehhandel. Der Unfall weist sich als eine Täuschung aus; er ist in allen Theilen das Vorspiel zu der eigentlichen Handlung, und Shakespeare hat uns mit seiner gewohnten Gründlichkeit an einem geringeren Beispiele vorbereitet und uns die Menschen kennen gelehrt, die nachher eine wichtigere Sache mit eben dem Leichtsinn, mit eben der Leichtgläubigkeit und Sorglosigkeit behandeln und selbst die vorausgegangene Warnung nicht achten. Durch das Mislingen des ersten unschuldigen Streiches ist zugleich Johann mehr gereizt zu einem zweiten gefährlicheren. Die unglaubliche Verleumdung der Hero wird von dem Bastard dem Prinzen und Claudio zugeflüstert. Der Prinz selbst zeigt sich jetzt von derselben leichtfertigen Natur. Die alten und neuen Erfahrungen mit diesem Mann sind vergessen. Aus jener ersten Täuschung hatte sich Claudio die Regel gezogen, daß man in der Liebe Dienst die eigene Zunge gebrauchen und keinem Anwalt trauen müsse; jetzt zieht er sich nicht für diesen Fall die Lehre daraus, daß er bei so schwerer Belastung eines Wesens, die ihm wie Diana erschien, sein eigenes Auge

brauchen und keinem Kläger, am wenigsten einem Kläger wie diesem, trauen müsse. Aber freilich, sein eigenes Auge sollte ja von dem Kläger überführt werden! Allein noch ehe es zu dieser Probe kommt, ist, schon in der bloßen Vorstellung, Claudio's stolze Eigenliebe so furchtbar gereizt, daß er den herzlos rachsüchtigen Entschluß schon jetzt fassen kann, im Falle der Ueberführung vor der ganzen Versammlung in der Kirche, am Traualtar, Hero's Unehre aufzudecken, und der Prinz stimmt unüberlegt dazu bei. Man sieht wohl, daß dieser lodernde Entschluß allein die sichere Ueberführung geradezu ausschließt; sie hätten Hero selbst auf der That ergreifen, aber nicht aus der Ferne bei Nacht und Nebel, belauschen und ein Schattenspiel für einen Beweis nehmen müssen. Man hat das als einen Fehler der Composition an Shakespeare getadelt, daß Claudio so nahe sollte gestanden, gehört und doch sich in eine solche Irrung verwickelt haben; allein es ist dieß nur ein wohlbegründeter Charakterfehler in Claudio. Den Borachio selbst hat der Dichter dem Claudio den Vorwurf machen lassen, daß er seine eigenen sehenden Augen habe täuschen lassen; die einfältigen Männer der Scharwache läßt er an's Licht bringen, was die „Weisheit Pedro's und Claudio's nicht entdecken konnte"; sie, die nachlässigen Schläfer, haben den Borachio auf dem Wort ergriffen, als er seinen Betrug an Conrad nur erzählte, jene aber griffen ihn nicht auf der That, da er sie vollführte, wo für ihre und Hero's Ehre Alles auf dem Spiele stand.

Die grausame Absicht der öffentlichen Scheidung wird nun ausgeführt; der unfertige, unbewanderte Claudio gibt seine Hero weinend auf, aber blind für die Zeugen der Unschuld in ihrem früheren und jetzigen Benehmen; seine feste Ueberzeugung von ihrer Schuld irrt sogar ihren eigenen Vater. Lionato, vom Glücke läßig gemacht wie die Anderen, hat noch vor der Trauung eine Anzeige von der Einfangung der Verbrecher, deren Verhör noch am Morgen gewünscht worden war; er überließ das Anderen. Jetzt, da das schreckliche Unglück über ihn einbricht, findet es ihn fassungslos und gänzlich unbefestigt; er wünscht Hero den Tod, er will sie durchbohren und zerreißen, auch Er, ohne daß er irgend untersucht oder nur, wie der Pater Franciscus thut, beobachtet hatte; jeden Trost und jede Geduld weist er mit Heftigkeit zurück. Man kommt überein, die verleumdete Hero todt zu sagen, ob dieß vielleicht auf Claudio wirken würde; aber der leidenschaftliche Vater verdirbt diese Wirkung selbst, indem er Hero's Tod den Edlen in Verbindung mit einer Herausforderung verkündet! Und der alte Bruder Antonio, der mit dem wackelnden Kopfe, der noch eben dem Lionato seine kindische Aufregung vorgehalten hatte, wird in demselben Augenblicke von demselben fassungslosen, über die schmachvolle Kränkung empörten Familienstolze ergriffen; er machte noch eben den tröstenden Philosophen und geht plötzlich wie ein schäumender Eber los, und will auch sein hinfälliges Leben in die Schanze gegen die jungen kräftigen Beleidiger

schlagen. Auf die Beiden macht der verkündigte Tod der Hero nicht die Wirkung, die der Pater Franziscus weise beabsichtigt hatte. Er berechnete diese Täuschung auf Claudio's Veränderlichkeit. Es geschieht so, sagt er, daß wir, was wir haben und besitzen nicht nach seinem Werthe achten; daß wir aber seinen Preis überschätzen, sobald wir es verlieren und entbehren. Aber so freilich wie ihm die Nachricht beigebracht ward, gab Lionato nur einen neuen Lärmen um Nichts hinzu; er brachte Claudio's Gefühl in Streit mit seiner Eigenliebe und mit deren besserem Theil, seinem Selbstgefühle. Die Nachricht verlor so ihren wohlthätigen Stachel. Der alte Leichtsinn spielt nun um so ungestörter seine Rolle fort. Beide Freunde möchten sich die lästige Scene mit den Alten so schnell als möglich vom Halse schaffen; sie fallen rasch und oberflächlich in einen scherzhaften Ton, der es dem Benedikt schwer macht, sein ernstes Geschäft nur anzubringen; sie muntern ihn auf, ihre Melancholie, die nicht tief sitzt, mit seinem Witze zu mildern; seine Ausforderung macht sie nicht betroffen, sondern sie ruft nur Claudio's Bitterkeit und Reizbarkeit hervor, in der sein Leichtsinn und seine Veränderlichkeit sich abermals abspiegelt. Er fragt wieder nicht um eine Aufklärung oder eine Ursache, die inneren Kämpfe Benedikts gewahrt er nicht, er geht giftig auf die Forderung ein. Wie er auf dem Maskenball den Prinzen, seinen Gönner, gleich aufgab, und bei der Nachtkomödie die Geliebte, so auch jetzt den Freund. Erst da sie von Johanns

Flucht hören, wird der Prinz stutzig und ernst, und da sich nun die Täuschung aufklärt, nun allerdings tritt Hero in ihrer ersten Lieblichkeit vor Claudio's Seele zurück; nun da die Schuld auf ihn allein fällt, tritt sein Selbstgefühl von der edelsten Seite heraus. Wie er seine verletzte Ehre schonungslos gegen das Haus Lionato's rächte, so rächt er jetzt auch die Familienbeleidigung, die er zugefügt, schonungslos an sich selbst, indem er sich willenlos jeder Bedingung und Buße unterwirft.

Der Dichter hat mit einem außerordentlichen Geschicke den tragischen Zwischenfall so geordnet und gestellt, daß der peinliche Eindruck, der vielleicht in der Lektüre zu fühlbar wird, in der Darstellung nicht haftet. Er hat einmal die Scene der inneren Aufregung Claudio's bei der Belauschung der Hero nicht auf die Bühne gebracht, um so die trüben Stimmungen zu sparen und um die noch zurückgebliebene Scene, wo der lauschenden Beatrice ihre Falle gestellt wird, nicht zu schwächen. Die burlesken Scenen der Gerichtsdiener, deren Bezüge auf die Haupthandlung wir angedeutet haben, treten sodann erst mit der Vorbereitung der tragischen Ereignisse ein, um diesen ein Gegengewicht zu halten, das sie nicht zu lebhaft wirken läßt. Vor Allem aber wissen wir bereits die Urheber der Täuschung in Haft, ehe die Beschämung der Hero in der Kirche Statt hat; wir wissen daher, daß all der Lärm um ihre Unthat und ihren Tod um Nichts ist. Diesem Takte des Dichters im Bau seines Lustspiels entspricht der andere

in der Anlage des Charakters Claudio's und in dem ungemein glücklichen Gegensatze, den er ihm in Benedikt gegeben hat. Was den Charakter Claudio's angeht, so hat Shakespeare die Bestandtheile in dieser Natur so gemischt, er hat seinem flatterhaften Sinn und seiner leichten Jugend einen solchen guten Grund von Ehre und Selbstgefühl gegeben, daß wir ihm nicht zürnen können, daß wir bei aller Misbilligung seiner Handlungsweise an seinem Charakter nicht irre werden dürfen. Veränderlich wie er ist, hält er bei keiner seiner Wahlen von Freunden und Geliebten standhaft und prüfend aus, wie er sie auch nicht stetig prüfend getroffen hatte; bei der leichtesten Erschütterung der eingegangenen Verhältnisse ist er von dem ersten Eindrucke überwältigt und ohne die Willenskraft, den Dingen auf den Grund zu gehen. Dieß wäre ein gehässiger und verächtlicher Charakter, wenn die Veränderlichkeit nicht mit der Reizbarkeit eines zarten Ehrgefühls versetzt wäre, dem wir unsere Achtung nicht versagen können. Unsere Theilnahme an Claudio ist durch diese Mischung der sittlichen Elemente in ihm gesichert; aber der Grund für ein Lustspiel und einen Lustspielcharakter scheint in ihm und in der ganzen Handlung nicht gelegt zu sein, in die Claudio verwickelt ist. Man scheide Alles Andere aus und man wird einen peinlichen Eindruck, keinen heiteren zurückbehalten. Der Dichter hat also das Verhältniß von Benedikt und Beatrice hinzugefügt, um diesem ernsteren Grundbestandtheile des Stücks ein heiteres Gegengewicht und

diesem das Uebergewicht zu geben. Diesen beiden Figuren ist dieselbe Eigenliebe, dieselbe Verwöhnung vom Glück zu Theil geworden, wie dem Claudio. Aber statt dessen Veränderlichkeit spielt in ihnen nur, was wir mit einer feinen Unterscheidung eigentlich Wankelmuth nennen, vor. Wir beziehen den Begriff der Veränderlichkeit auf das unbeständige Schwanken nach getroffenen Entschlüssen, den Wankelmuth auf die unbefestigte Gesinnung und Neigung vor denselben; die Veränderlichkeit äußert sich in Handlungen, sie führt schädliche Folgen nach sich und muß dadurch verachtet oder gehaßt machen; der Wankelmuth äußert sich nur in unschädlichen inneren Vorgängen, die von Natur kontrastirender Art sind, und dieß ist der Grund, warum er der Komödie einen vortrefflichen Stoff entgegenbringt. Weniges ist daher auch auf der Bühne von so wahrhaft komischer Kraft, als diese beiden Figuren, Benedikt und Beatrice, die in England bis auf den heutigen Tag ihre Volksthümlichkeit nicht verloren haben. Shakespeare's Zeitgenosse Leonard Digges nennt sie neben Falstaff und Malvolio als die Lieblinge des damaligen Publikums, die in einem Nu Parterre, Gallerie und Logen füllten, während die Lustspiele Ben Jonsons oft nicht das Feuer und die Thürhüter bezahlt machten. Und noch in diesen letzten Jahren konnte man Viel Lärmen um Nichts in dem Prinzessintheater in London wie nach einer glücklichen Tradition aufgeführt, jene beiden Hauptrollen verhältnißmäßig sehr gut ausgeführt sehen, von Spielern, die vielleicht

nicht übergroße Begabung besaßen, die aber an ihrem Spiele gegenseitige Freude hatten, deren Spiel wie im Stücke selbst ein Kampf und ein Ringen war, wie man es einst in der Darstellung dieser Charaktere durch Garrick und Mrs. Pritchard gewöhnt war.

Die Charaktere von Benedikt und Beatrice genau zu verstehen, fordert die aufmerksame Prüfung jedes Wortes und Winkes, die der Dichter reichlich über sie an die Hand gibt. Den Benedikt nennt der Prinz in ernster Unterredung von edler Art, von erprobter Tapferkeit und bewährter Rechtschaffenheit. Wir finden ihn, wo wir ihn handelnd beobachten können, dem Prinzen gegenüber wahr und aufrichtig, als auch Er ihn treulos gegen Claudio glaubt; und bei dem Fall der Hero weniger leichtsinnig als die beiden anderen Freunde; er ist der einzige der sogleich an einen Streich des Prinzen Johann denkt. Von unverwüstlichem Humor, von einer unbezähmbaren Sucht sich zu necken und zu reiben, ist er, wie alle Humoristen Shakespeare's, aller Empfindsamkeit, aller Schwärmerei abgeneigt, ein Spötter der Dichtung und der Liebe. Hört man seine neckische Feindin Beatrice, so haben wir mit einem veränderlichen Manne zu thun, der seine Freundschaften wie eine Modesache wechselt, mit einem feigen Prahler, aber einem tapferen Esser, mit einem selbstgefälligen Plauderer, einem Spaßmacher, der seinen Witz zu Verleumdungen misbraucht, und der, wie wir früher Rosaline von Biron ähnliches sagen hörten, melancholisch wird, wenn

die Wüstlinge, die an ihm ihren Aerger und Muthwillen auslassen, einmal über seine Scherze nicht lachen. Von diesen üblen Nachreden haftet nichts ernstlich auf ihm als der Spitzname des Lustigmachers; er geht mit sich selbst stutzig und unangenehm berührt zu Rathe, ob ihn seine lustige Ader in der That in diesen Ruf gebracht habe. Der Stolz des Verstandes ist die starke Seite seiner Eigenliebe, die in ihm mächtig ist wie in Claudio, die in ihm zu Tage kommt und reizbar und empfindlich wird, sobald ihm im Ernste ein tadelnder Vorwurf gemacht wird. Sie kommt auch in dem verwöhnten Gaumen, in dem ekeln Geschmack zu Tage, den er auslegt, wenn von seiner Beziehung zum anderen Geschlechte die Rede ist. Er bildet sich ein von allen Frauen wohl gelitten zu sein, ihm aber ist keine recht; die ihn reizen soll, soll alle erdenkbaren guten Eigenschaften in sich vereinigen. Wenn er aber an alle guten Eigenschaften der Frauen glaubt, so glaubt er nicht an ihre Treue; das Mistrauen ist eine Quelle seiner Abneigung gegen die Ehe, die er sich mehr und mehr eingeredet hat. Er hat sich aus dieser Ueberzeugung von der Veränderlichkeit der Frauen und aus Eitelkeit in die Rolle eines verstockten Ketzers in Verachtung der Schönheit, wie Claudio sagt, nicht ohne sich Gewalt anzuthun, hineingearbeitet; er treibt öffentliches Spiel mit dieser Verachtung; er bietet die Wette und fordert den schonungslosesten Witz gegen sich heraus, wenn er je heirathen würde.

Für ein Wesen von Beatrice's scharfem Witze hat

diese Stellung, die Benedikt gegen ihr Geschlecht einnimmt, eine zwiefache Herausforderung gegensätzlicher Art: ihn zu züchtigen für seine Anmaßung und ihm eine bessere Meinung beizubringen. Sie ist nach dem ernsten Urtheile derer, die sie kennen, mit unbestreitbaren geistigen und sittlichen Vorzügen ausgestattet, aber sie liegen unter der Hülle einer steten Fröhlichkeit verdeckt. Sie ist, wie sie sagt, unter einem tanzenden Stern geboren, nur geschaffen, Alles in Scherz und nichts in Ernst zu sagen, sie macht Methode daraus ihr Herz auf der Windseite der Sorge, jeden unangenehmen Eindruck von sich fern zu halten; von melancholischen Elementen hat sie Nichts in sich; sie ist nur ernst im Schlafe und selbst dann nicht, sie erwacht lachend über Träumen von tollen Streichen. Um sie her mag man sie nur in ihrem heiter belebten Wesen sehen; ihre Scherze sind gegen freundliche Umgebung freundlicher Art, und wo sie zu verletzen fürchtet, bittet sie wegen ihrer Dreistigkeit um Vergebung. Hört man freilich Benedikt von ihr sprechen, so ist sie ein böses gefährliches Weib, eine Ate in schönem Putz, eine Furie und Harpye, deren Abwesenheit die Hölle friedlich macht, von eben so schneller als giftiger Zunge. Und an diesen Ausfällen ist so viel wahr: sie ist Benedikt an raschem, schlagendem Witze überlegen; sie besitzt zu der äußersten Beweglichkeit der Zunge auch die des Auges, der scharfsichtigen Beobachtung; und eine ähnliche Eigenliebe wie in Benedikt, ein Stolz auf ihre Gaben verführt sie, von ihnen auch einen gefährlichen Gebrauch zu machen.

Sie wird gerade so wie Er getroffen und empfindlich berührt, wenn sie ein ernster Tadel trifft; die gerade, die die schlimmen Seiten aller Menschen schonungslos geißeln, wollen die ihrigen nicht aufgedeckt haben. Sie hat denselben heikeln Geschmack in Bezug auf die Männer, wie Benedikt gegen die Frauen; sie hat eine Reihe von Freiern weggespottet; die jungen und alten, die plauderhaften und schweigsamen sind ihr nicht recht. Benedikt vollends gegenüber reizt es sie unwiderstehlich, seine Verachtung der Frauen mit größerer Verachtung der Männer, seinen Witz mit gröberem, schnöderem Witze zu strafen. Sie erklärt sich in dem Punkte mit ihm einig, um einen desto schroffeSren Gegensatz gegen ihn zu bilden. Sie spielt die geschworene Vestalin, die sich freut ihre Affen zu den Pforten der Hölle zu führen und mit den Junggesellen im Himmel selig zu sein; sie will lieber Alles hören als eines Mannes Liebesschwüre; Werben, Heirathen und Bereuen sieht sie in nothwendiger Reihe einander folgen; und in derselben Spannung ihres Widerspruchsgeistes verschwört auch sie gegen ihren Oheim, je einen Gatten zu nehmen.

Diese stolze, anmaßende, selbstüberhobene Verachtung Beider gegeneinander und gegen das andere Geschlecht soll dann, in einer plumpen Schlinge gefangen, einen komischen Fall fallen. Das Netz, das die Freunde ihnen stellen, ist zwar einfach, aber auf die Charaktere und ihr Verhältniß sehr wohl berechnet. Sie sind Beide eigenliebig, aus Eigenliebe wählig, aus beiden Ursachen auf eine

Verschmähung des ganzen anderen Geschlechts und auf eine ausschließliche Beachtung Einer Ausnahme gefallen, die gerade ihrer Eigenliebe trotzt. Diese Ueberspannung bedingt gerade den Umschlag der so hartnäckigen Abneigung, zu der sie sich bekennen. Denn in ihrem Innersten verschworen gegen alle Liebe sind doch Beide nicht. Wenn es Benedikt mit sich überlegt, so findet er freilich den Abfall und den Wankelmuth Claudio's in dieser Beziehung sehr lächerlich, aber er verredet es doch gar nicht, daß ihm in einem außerordentlichem Falle das Aehnliche geschehen könne. Gelitten von allen Frauen, wie er sich glaubt, nur von Beatrice nicht, ist ihm schon dieß allein Sporn genug, sein Auge gerade auf sie zu leiten; schöner als die kleine Hero findet er sie ohnehin von Anfang an. Beide sind in ihrer heiteren Natur und ihrer Scherzgabe viel zu ausschließlich auf einander gewiesen, als daß ihr neckischer Krieg nicht ein Anfang des Friedens und ein Keim der Liebe sein sollte. Denn Beatrice ihrerseits ist von dem Reiz der Liebe und Ehe ebensowenig ganz ungefesselt. Wie nimmt sie doch einen so behaglichen Antheil an dem Glücke Hero's und Claudio's! wie sanft neckend kehrt sie dreimal zu dem Brautpaare zurück und wünscht ihm Freude! wie entschlüpft ihr mitten durch der Seufzer, daß sie in einem Winkel sitzen und heigh ho nach einem Manne rufen müsse! Sie hat doch schon darüber nachgedacht, welche Ermäßigung in Benedikts Wesen vor sich gehen müsse, wenn er ihr gefallen sollte, da wo sie ihm zu seiner Plauderhaf-

tigkeit halb den Ernst und das Schweigen des Prinzen Johann wünscht. Sie forscht in der Eingangsscene bei dem Boten gar angelegentlich nach all seinen schlechten Eigenschaften, um seine guten zu hören, und später gesteht sie uns, daß sie seinen Werth nicht blos aus Berichten kennt. Sie wird wohl schon früher gethan haben, was sie später thut, daß sie seine Tugenden verunstaltete und dann seufzte, er sei der schönste Mann in Italien. Gleich an Natur und Geist wie sie geschaffen sind, hat sie so ein gleiches Wohlgefallen aneinander halbwegs entgegengeführt, aber ihr Widerspruchsgeist hält sie zur anderen Hälfte getrennt und droht sie selbst wohl auseinander zu halten auf die Dauer. Bei dem Maskenballe gerathen sie gegenseitig in den zweifelnden Glauben, daß sie ernstlich eine schlechte Meinung von einander haben. Sie glaubt, er habe übel von ihr gesprochen, sie ist wohl selbst gereizt darüber, daß er ihr sagte, sie habe ihre witzigen Einfälle aus den „hundert lustigen Erzählungen" entlehnt; Er ist seinerseits verstimmt darüber, daß sie ihn des Prinzen Lustigmacher genannt hat. Gerade auf diese Misstimmung folgt der Anschlag der Freunde, sie in einander verliebt zu machen. Sie bauen ihren Plan auf die Eigenliebe Beider. Jedem von Beiden sprechen sie zuerst sein eigenes Lob, jedem führen sie den Werth des Anderen zu Gemüthe; vor Jedem sprechen sie den Tadel der Welt über ihren Stolz aus, und eines Jeden Stolze schmeicheln sie dadurch unendlich, daß ein so

preiswürdiges, ein so schwer besiegbares, ein selbst in der Niederlage noch trotziges Wesen zu seinen Füßen liege.

Diese geschmeichelte Eigenliebe ist der Köder, an dem sich Beide besinnungslos fangen lassen. Sie bekennen sich zu ihrem Stolze und ihrem abstoßenden Wesen und nehmen sich ohne den geringsten Scrupel vor, die Leiden des Andern zu heilen und die Liebe zu vergelten. Nur Er erinnert sich seines Wankelmuthes, zu dem er sich am Schlusse des Stückes ausdrücklich bekennt, und des Spottes, der ihm von den Freunden für seinen Abfall von seinen Vorsätzen droht, aber er geht leicht darüber hinweg; dem sinnigeren, tiefer getroffenen Weibe fällt dieser Widerspruch mit sich selbst gar nicht ein. Beide werden weiterhin in dem Glauben an ihre gegenseitige Verliebtheit noch bestärkt, indem die Fallensteller in ihren Reden wie zufällig etwas durchblicken lassen von dem, was Beiden ein Geheimniß sein soll. Ich weiß auch, wer ihn liebt, sagt Claudio zu Benedikt, und Margrete neckt die Beatrice auf eine stachelige Weise mit ihrem Verehrer; beide müssen das für eine neue Bestätigung halten dessen, was sie schlau abgelauscht zu haben meinen. Ihr ist nun krank zu Muthe; sie hat ihren Witz verloren und Margrete hebt ihn gegen sie auf; sie seufzt nun unwillkührlich ihr heigh ho nach dem Manne ihres Herzens. Benedikt aber wird schweigsamer; er giebt Zahnweh vor, um noch dem Spotte der boshaften Freunde zu entgehen; er wird auf der Bühne in sorgfältigerem Anzuge erscheinen, wie er es früher von Claudio

hänselnd ausgesagt hat; wenn sie ihn über seinen gebürsteten Hut und seinen Bisamgeruch foppen, werden sie ihm Hut und Taschentuch wegschnappen und sich zuwerfen, während Er in einer komischen Wehrlosigkeit dem Witze der schonungslosen Spötter preisgegeben steht zu seiner billigen Strafe. Bei all dieser Veränderung würde es beiden Verliebten schwer geworden sein, den Ton aus ihrer feindseligen Neckerei zu einer ernsten Erklärung herauszufinden, die Schlußscene selber beweist das sogar noch, nachdem die Ereignisse schon zu dieser Erklärung geführt haben. Dieß geschieht durch die herzlose Scene, die Claudio der Hero in der Kirche spielt. Die beste Natur der Beatrice bricht über dieser schnöden Mishandlung zu Tage. Ihre treue Liebe zu Hero, ihre tiefe Ueberzeugung von ihrer Unschuld, ihr Ingrimm über die angelegte Bosheit ihrer öffentlichen Entehrung regen ihr ganzes Innere auf und verkehren es in ein grelles Gegentheil von dem, was wir bisher in ihr gesehen. Diese Scene, wenn sie von jeder Fratze fern gehalten wird, wenn sie ganz in den erschütterten Gefühlstand dieser lebhaft empfindenden Naturen herüberführt, ohne gleichwohl in einen sentimentalen Ton zu fallen, dessen sie nicht fähig sind, ist von einer unendlichen Wirkung. Gram um Hero und um ihres Hauses Ehre macht Beatrice mild und weich und aufgelöst in Thränen; diese glückliche Stunde erleichtert beiden ihr ernstes Geständniß. Es versucht aber auch diese Stunde des Unglückes die nur an Scherz und Neckerei Gewöhnten mit einer schweren Prü-

fung, nach deren Bestehung wir erst überzeugt sind, daß diese begabten Naturen auch des Lebensernstes nicht ermangeln, der eine schwere Lage nicht mit Leichtsinn überspringt. Diese Gabe hätten wir eher dem Claudio zugetraut, aber sie findet sich mehr in dem humoristischen Paare, das sich das Leben nicht ganz so leicht gemacht, das sich wenigstens an Wahrheit gewöhnt hatte. Beatrice bringt Benedikt in die grausame Wahl zwischen ihrer Achtung und Liebe und dem Verhältnisse zu seinem Freunde. Sein großes Vertrauen auf sie, auf ihr unerschüttertes Vertrauen zu Hero, läßt ihn seine schwere Entscheidung treffen, bei der er sich ganz anders männlich und besonnen benimmt, als Claudio in seinen Verwickelungen. Das ungezähmte Füllen, die Beatrice, erfährt zugleich, wie das männlichste Weib eines Beistandes für ihr Leben in gewissen Fällen nicht entrathen kann; sie hat zugleich ihren Benedikt in einer Lage gesehen, wo er ihrem Ideal eines Mannes entsprach, der aus Heiterkeit und Ernst richtig gemischt sein sollte. Selbst Schlegel fand dieß gut gedacht, daß Shakespeare diesen Freunden des Scherzes, um sie nicht mit Lustigmachern von Gewerbe verwechseln zu lassen, einen Punkt gegeben habe, worüber hinaus sie keinen Spaß verstehen. Das ganze Hereinbrechen dieses Unfalles, wie er in seinen Folgen auch dieses fröhliche Paar ergreift, hat etwas schlagend Aehnliches mit dem Ausgange von Verlorener Liebesmühe. Dort prüft Rosaline erst auf die Mahnung des Schicksals den lieben Spötter Biron, hier prüfen die Geschicke Beide

selbst und finden sie gerüstet für jeden ernsten Lebensgang. Benedikt geht mit dem Geständnisse seines Wankelmuthes ab, aber es ist ein überstandener Schwindel, und wir dürfen für die Beständigkeit wie für die Verträglichkeit dieses Paares nicht in Sorgen sein. Der Dichter hat ihnen zwei glückverheißende Namen mit in das Leben gegeben.

Nicht alle Leser des Stückes haben dieß so angesehen. Mrs. Jameson wollte wenig Hoffnung auf den häuslichen Frieden dieses kriegerisch werbenden Paares setzen; Campbell ging so weit, Beatrice ein widerwärtiges (odious) Weib zu nennen. Wir wollen bei dem Anlaß dieser Aeußerungen nicht speziell auf ihre Beleuchtung eingehen, sondern nur zwei allgemeine Bemerkungen an sie anknüpfen, die hier am Orte sein dürften. In Bezug auf den Werth der humoristischen Charaktere Shakespeares an sich muß man sich von der Vortrefflichkeit und Gewandtheit ihres Witzes und ihrer geistigen Kräfte nicht verführen lassen, einen Schluß von da auf ihre sittliche und allgemeine menschliche Schätzung in den Augen des Dichters selbst zu machen. Wir haben dieß nun zu oft Gelegenheit gehabt zu bemerken, als daß wir darauf hier noch einmal verweilen wollten. Aber auch für die Lustspielcharaktere überhaupt ist es gut, wenn man ein für allemal festhält, daß man sich hier in einer Art Gesellschaft umdreht, in die Shakespeare nie Züge einer tieferen Natur oder gewaltiger Leidenschaften eingetragen hat. Große und erhabene Tugenden und schwere Laster spielen auf diesem Boden überhaupt

nicht mit, es sei denn in den Stücken, die wir nach unserer Unterscheidung mehr Schauspiele als Lustspiele nennen würden, im Kaufmann, Cymbeline, Maas für Maas und Aehnlichen. Es sind nur leichtere Fehler und leichtere Vorzüge, die hier die Menschen entstellen oder auszeichnen, und die höchste Auszeichnung, die hier auf den vortretendsten Charakteren liegt, wird immer nur vergleichsweise zu verstehen sein. Der Kampf mit ungeheuren Leidenschaften, in dem die Handelnden bis an die Gränzen menschlicher Kräfte und Natur getrieben werden, der Stoß auf die dunkeln Mächte, die die Geschicke der Menschheit lenken, die Thaten ungewöhnlicher Aufopferung und Willensstärke, sind hier nicht zu finden; sie würden den Charakter des Lustspiels zerstören, das auf die Schwächen der Menschennatur gerichtet ist, das sich daher in dem gewöhnlichen Gleise des geselligen Verkehrs, unter Menschen von alltäglicherer Art, in dem Kreise des conventionellen Lebens umdreht. Wenn man von dieser Seite her in Beatrice wie in Benedikt realere Naturen sieht, die allerdings mit Petruccio und Katharine nicht zu vergleichen sind, aber auch auf der andern Seite nicht einmal die ideellere Färbung von Rosalinde und Orlando tragen, so hat man Recht. Nur darf man in Shakespeares Sinn auch diese derbere, reale Natur nicht verachten; man darf sie in seinem Sinne ebensowenig überschätzen. Will man, was gerade Beatrice und die Frauen dieses Schlages in Shakespeare angeht, der eigenen Schätzung des Dichters auf den Grund kommen, so würde

man bei genauer Erwägung leicht zu dem Ergebniß gelangen, daß diese bei ihm selbst vielleicht in verschiedenen Perioden eine verschiedene gewesen war. Wir haben früher darauf aufmerksam gemacht, wie in den Stücken der ersten Periode Shakespeares auffallend viele bösartige Weiber erscheinen; die eigene Erfahrung schien damals dem Dichter keine vortheilhafte Ansicht von dem weiblichen Geschlechte eingeflößt zu haben. In der zweiten Periode, zu der wir in dieser Beziehung die beiden letztbesprochenen Lustspiele, die hart auf der Gränze liegen, hinzuziehen würden, herrscht ein anderer Typus von Frauencharakteren vor. Man wird unter der Silvia in den Veronesern, Rosaline und ihren beiden Begleiterinnen in Verlorner Liebesmühe, Portia und Nerissa, Rosalinde und Beatrice eine gewisse Familienähnlichkeit nicht verkennen. Alle besitzen in verschiedenen Graden die witzige Ader, die sie zu Meisterinnen der Unterhaltung macht, die, wie ehrbar die Herzen auch sind, doch die Zunge oft unehrbar reden läßt; sie haben fast Alle eine vorwiegende Ausbildung des Verstandes, der intellektuellen, oft auch der Willenskräfte, eine Ausbildung, die selbst über die Gränze der weiblichen Natur zuweilen hinauszugehen scheint. Sie haben Alle mehr oder weniger etwas unweiblich Vordringliches in ihrer Natur, etwas Herrschendes und Ueberlegenes; und die Männer in ihrer Nähe und Berührung spielen daher auch mehr oder minder eine untergeordnete, geringere Rolle, oder haben auf alle Fälle Mühe, sich den Frauen ihrer Wahl gleichzustellen.

Shakespeare muß damals in London, bei dem erweiterten Kreise seiner Bekanntschaft, bei seiner Berührung mit den höheren Ständen, Frauen kennen gelernt haben, die ihn plötzlich aus seiner früheren Verstimmung über das Geschlecht zu einer hingegebenen Bewunderung emporgerissen haben. In seiner Portia hat er ein weibliches Ideal geschildert, das an Vollkommenheit streift, das an Willensstärke und Selbstüberwindung, an Geist und Umsicht keinem Manne sie zu überbieten gestattet. In seinen späteren Werken hat Shakespeare diese Art weiblicher Ideale mehr fallen lassen. Eine noch tiefere Vertrautheit mit der weiblichen Natur ließ ihn zuletzt mit größerem Wohlgefallen auf der Gemüthsseite des Weibes weilen, und er zeichnete dann in jenen wenigen Linien die sinnigen Geschöpfe, die mehr in der Sphäre des instinktiven Lebens beharren, welche dem Weibe angewiesen ist, die unzüchtige Reden eben so sehr wie solche Handlungen meiden, die der intellectuellen Ueberlegenheit ermangeln, aber in der Reinheit ihrer Gefühle eine weit sicherere Gewalt besitzen, als jene früheren Lieblinge Shakespeares in ihrem Witze. In jener früheren Periode würde Shakespeare kaum mit dem Nachdrucke wie im Lear betont haben, daß eine Stimme, immer sanft, lieblich und mild, ein köstlich Ding an Frauen sei. Er hat die in bescheidener Weiblichkeit zurückgezogenen, stillen Figuren einer Bianca, einer Hero, einer Julie in den Veronesern geschildert, aber er hat sie sehr im Hintergrunde gehalten. Nur die Julie im Romeo macht in jener Periode

eine Ausnahme, die aber in den wesentlichsten Zügen in Shakespeares Quellen vorgezeichnet war. Später aber treten dann Viola, Desdemona, Perdita, Ophelia, Cordelia, Miranda in den Vordergrund der Handlungen, und jene reizendste von Allen, Imogen, in der selbst das hoch gehaltene Ideal der Portia in dieser Sphäre aufgewogen wird. Auf diese Weise läuterte sich Shakespeares Kenntniß des weiblichen Geschlechtes mehr und mehr, und seine Frauengestalten hoben sich in innerem Werthe und in sittlicher Schönheit in dem Maaße, wie sie an äußerem Glanze und an intellectueller Schärfe einbüßten. Welcher Klasse von Frauen aber Shakespeare den höheren Werth zuerkannt habe, ermißt man schon daraus, daß er jene erstere überall nur seinem Lustspiele vorbehalten, diese letztere in seinen Trauerspielen herangezogen hat, wo die tiefsten Seiten der menschlichen Natur in beiden Geschlechtern erst zur Frage kommen.

Drei - Königs - Abend

oder

Was ihr wollt.

Die Theorie der Shakespeare'schen Schauspielgattungen, die sich aus seiner Ausübung ableiten läßt, führt von selbst zugleich auf die Grundansicht des Dichters von der sittlichen Natur des Menschen; beide Theorien sind so außerordentlich einfach, der praktische Theil der Kunst und des Lebens ist so sehr der Urheber derselben, daß man sagen muß, sie ruhen, wenn nicht ausschließlich, so doch weit mehr auf reiner Anschauung und gesundem Instinkte, als auf abgezogener Betrachtung. Das Gefühl des Menschen von seinem Werthe und seiner Bestimmung gilt Shakespeare für den eigentlichen Grund und Boden, in dem alle menschlichen Tugenden und Laster ihre Wurzel haben. Wo es sich zu dem reinen, edlen Selbstgefühle ausbildet, wie in jenem Heinrich Monmouth, in jener Portia, oder in dem Leonatus Posthumus in Cymbeline, die durch Prü=

fungen und Schwankungen zu dem schönen Gleichmaaße zwischen Ueberspannung und Erschlaffung, zwischen Freiheit und Zwang, zwischen menschlicher Zügellosigkeit und Willenlosigkeit, zwischen Scherz und Ernst gelangen, dort sieht Shakespeare des Menschen Wesen und Natur auf ihrem Gipfel, und von den Erscheinungen dieser Art führt er in Schauspielen, die den ernsten Gang des Trauerspiels und den heiteren Ausgang des Lustspiels haben, in gleichmüthig ernster Stimmung hinweg. Wo sich jenes Selbstgefühl zu Selbstsucht, zu Ehrgeiz, zu Ruhmbegierde, zu jenen mächtigen Leidenschaften steigert, die sich selbst überstürzen und zu unseligem Ende kommen, da tritt für die dichterische Darstellung das Trauerspiel ein, in dem uns der Dichter die Größe und die Gefahr dieser überhobenen Menschennatur mit weise gewogener Bewunderung und Warnung vorzeichnet. Wo dagegen das Selbstgefühl des Menschen zu Eigenliebe, zu Eitelkeit und Einbildung herabsinkt, wo die Leidenschaft ins Kleine zusammenschrumpft und die Geringfügigkeit der Zwecke mit der Wichtigkeit des Bestrebens in Widerspruch tritt, da stellt sich das Lustspiel als die von der Natur gebotene Gattung ein, in der der Dichter die Kleinlichkeit und Lächerlichkeit dieser verengten Menschheit, ihre Grillen, ihre Fehler und Schwächen mit unbestochenem Gerichte trifft, aber dabei zugleich mit einer Gutartigkeit, Milde und Nachsicht verfährt, die der Gebrechlichkeit der menschlichen Natur überall schonende Rücksicht trägt und die dem Dichter desto mehr Ehre macht, je

strenger überall seine Ansicht von des Menschen sittlicher Verpflichtung ist.

Es ist nicht schwer, Shakespeares ächte tragische Charaktere und die Beweggründe ihrer Handlungen fast durchgehends auf den Einen Grundbegriff der Selbstsucht, die komischen auf den Begriff der Eigenliebe zurückzuführen; die Spielarten und Schattirungen dieser Eigenschaften bilden dann die Mannichfaltigkeit in dieser Uebereinstimmung. Was das Lustspiel angeht, mit dem wir es hier gerade zu thun haben, so dürfen wir uns nur der zurückgelegten Reihe erinnern, um es überall damit beschäftigt zu finden, die Selbstliebe, ihre Selbsttäuschungen und ihre Versuche, Andere zu täuschen, aufzudecken, den Widerspruch zwischen wirklichem und vorgegebenem Charakter zu enthüllen, die Eitelkeit auf eingebildete, die Einbildung auf eitle Gaben zu entlarven. Von den Stücken der ersten Periode abgesehen, ist in den beiden Veronesern die scharf geprägte Eigenliebe des Proteus der Mittelpunkt der Handlung. In Verlorener Liebesmühe äußerte sich die Eigenliebe in der selbstgefälligen, eitlen Ruhmsucht der Navarreser Herren und ihrer verzerrten Seitenstücke. In Ende gut Alles gut hat der tiefere Zug der stolzen Selbstgenügsamkeit in Bertram den Lustspielcharakter sogleich beeinträchtigt. In den lustigen Weibern haben wir gesehen, daß die unschädlichere Seite von Falstaffs Selbstsucht, die Einbildung auf seine Person, die lächerlichen Vorfälle begründet. Feiner und zusammengesetzter ist die Natur der drei Stücke, die zunächst

vor uns liegen. In Wie es euch gefällt kehrt sich das Lustspiel strafend nur gegen den Mädchenstolz der Phöbe und die Eigenliebe, die in dem blasirten Jacques Schiffbruch gelitten hat; der Charakter der Hauptfiguren ist gerade aller Eigenliebe entgegengesetzt; die heiteren Scenen zwischen ihnen haben auch nichts lächerliches zu enthüllen, sondern es entrollt sich die kleine lustige Verwickelung, die für den Einen Theil nicht einmal eine Verwickelung ist, in einem wohligen Humor, der gerade für das Stück mehr den Namen des Pastorals als des Lustspiels in Anspruch nimmt. In Viel Lärmen um Nichts ist auf den Grund der Selbstliebe bei Claudio die Empfindlichkeit des Ehrgefühls und auf diese seine veränderliche Laune aufgezogen, bei Benedikt und Beatrix die Wähligkeit, die Verachtung gegen das andere Geschlecht, und der wankelmüthige Abfall, der die Frucht der unnatürlichen Ueberspannung dieses Hochmuthes sein muß. Wie sich Was ihr wollt in diese Reihe einordnet, liegt uns hier ob, ausführlicher zu betrachten.

Das Stück ist am 2. Februar 1602 aufgeführt worden, wie man aus dem Tagebuche eines Rechtsgelehrten, Manningham, weiß, der der Darstellung beiwohnte und dem die Aehnlichkeit des Stückes mit Plautus Menächmen und einem italienischen Stücke gl'inganni auffiel; die Entstehung fällt wohl um 1600—1601. Die Quellen, die Shakespeare vor sich gehabt haben kann, sind zunächst eben diese inganni, eine Komödie, die 1547 aufgeführt und 1582 gedruckt ward. Sodann die Novelle Bandellos (II, 36),

die Zwillingsgeschwister (übersetzt in Simrock und Echtermeyers Quellen des Shakespeare), und ein anderes, mehrmals gedrucktes italienisches Lustspiel, gl'ingannati (comedia degli Academici intronati di Siena), die eine Veränderung der engaños des spanischen Dichters Lope de Rueda sind, eines Stückes, das nach der Novelle von Bandello treuer bearbeitet ist. Außerdem ist in Barnaby Rich's farewell to military profession 1581 eine Novelle von Apollonius und Silla, die denselben Gegenstand, das Verhältniß der vier Liebenden, behandelt. Es ist schwer zu sagen, welcher von diesen Quellen Shakespeare näher stehe, da er ihnen im Grunde Allen gleich fern, und so fern steht, daß man das Verhältniß seines Lustspiels zu ihnen ganz unerörtert lassen kann. Die komischen Bestandtheile von Was ihr wollt sind Shakespeare ganz eigen; die Liebesverhältnisse sind in jenen Novellen und Komödien so flach, so obscön, so in aller Art unähnlich behandelt, daß nur gerade das Aeußerlichste der Verwickelung dem Dichter eine bloße Anregung gegeben haben konnte: jener Zirkel der irrenden Wahlverwandtschaften zwischen dem Herzog der die Gräfin, und der Gräfin die den Pagen, und dem Pagen der den Herzog liebt, bis der Bruder des Pagen dazwischen tritt und die Elemente sich scheiden. Selbst in diesem Verhältnisse sind die Irrungen, die durch die Aehnlichkeit der Zwillingsgeschwister Sebastian und Viola entstehen und die an die Menächmen zurückerinnern, Shakespeares Zusatz. Durch ihn erhält die Handlung größere

Ausdehnung, er setzt sie mit den Vorgängen zwischen Tobias und Andreas in Verbindung, die Verwickelung und die Lebendigkeit wird gesteigert und der Allen unerwartete Schluß, die überraschende und spannende Entwickelung wird dadurch gewonnen, die gegen den ruhigen Ablauf von Wie es euch gefällt eigenthümlich absticht.

Wie glücklich durch diese Verschlingungen die Intrigue gesponnen ist, so liegt doch auf ihr, wie überall in Shakespeares vollendeteren Werken, keine Bedeutung. Der Fortschritt des Dichters gegen die Zeit, wo er die Komödie der Irrungen bearbeitete, läßt sich hier an einem faßbaren Beispiele nachweisen. Jenes war ein eigentliches Intriguenlustspiel; wie viel Unnatur mit dieser bloßen Bestimmung eingegangen war, über wie viele Unwahrscheinlichkeiten man sich wegsetzen mußte, um die dichterische Täuschung nicht zu zerstören, haben wir bei Besprechung des Stückes angedeutet. Hier hat Shakespeare dieß vermieden. Die Aehnlichkeit der Geschwister vorausgesetzt, so ist die Möglichkeit der Verwechslung dadurch erklärt, daß Viola absichtlich die gleiche Tracht wie ihr Bruder angelegt hat; die Wahrscheinlichkeit der Begegnung liegt vor, da Beide, nachdem sie Schiffbruch gelitten, ihrem Stande und ihrer Bekanntschaft nach an dem Hofe des unwirthlichen Illyriens Rettung suchen mußten. Der Unnatur, daß sich dort der suchende Bruder bei der ersten Irrung des gesuchten nicht erinnert, ist hier ganz ausgewichen. Sobald bei der ersten auffallenden Begegnung Antonio vor Viola den

Namen Sebastian nennt, faßt Viola Hoffnung auf ihres Bruders Leben und die Vermuthung des Verhältnisses, das sie im Augenblicke noch nicht aufklären kann. Aber eben dadurch ist auch sogleich die Möglichkeit langer Täuschungen und dadurch eine Bedeutung, die der Intrigue selbst gegeben würde, abgeschnitten. Die Sache, um deren Erkenntniß es uns zu thun sein muß, ist auch hier nicht die Verwickelung, das äußere Gewebe der Handlung, sondern die Handelnden und ihre Natur und Triebfedern, nicht die Wirkung, sondern die Ursache und das Wirkende. Forscht man nach diesem, so verliert man die Aehnlichkeit der Fabel mit der Komödie der Irrungen schnell ganz aus den Augen und entdeckt eher eine Verwandtschaft dieses Stücks mit Verlorener Liebesmühe, wo die Bedeutung der Intrigue so sehr gering und ein so auffallendes Gewicht auf die Motive gelegt war.

Die Erzählung, die Shakespeare unter den verschiedenen, oben genannten Quellen am nächsten lag, ist die bei Rich; daß der Dichter dessen Buch gekannt habe, wird auch von dem neueren Herausgeber desselben in den Schriften der Shakespeare Gesellschaft behauptet. In dem Eingange zu der Novelle von Apollonius und Silla wird nun in diesem Buche der Geschichte eine ganz passende Betrachtung vorausgeschickt, die uns vielleicht auf den Sinn unseres Stückes, auf die Grundansicht leiten kann, aus der der Dichter arbeitete. Kein Kind, heißt es dort, wird in dieser elenden Welt geboren, das nicht, bevor es Mut=

termilch saugt, einen Trunk aus dem Becher des Irrthums thut. Worin wir uns am meisten trunken von diesem giftigen Kelche erweisen, das ist in unseren Liebeshändeln. Denn der Liebende ist so dem Rechten entfremdet und irrt so sehr aus den Schranken der Vernunft, daß er nicht fähig ist, schwarz von weiß und gut von bös zu unterscheiden. Wenn einer fragt, was der Grund einer vernünftigen Liebe sei, worin der Knoten aus ächter und wahrer Freundschaft geknüpft ist, so würde der Weise sagen: Gegenliebe. Denn zu lieben, die uns hassen, zu verfolgen die uns fliehen, zu schmeicheln denen die uns zürnen, Gunst zu suchen bei solchen die uns verachten, zu gefallen streben denen die uns beleidigen, wer würde dieß nicht eine Irrliebe nennen, die weder auf Witz noch Verstand gegründet ist? So sollen denn nun in der Novelle die Streiche geschildert werden, die von Dame Irrung einem Manne und zwei Frauen gespielt worden sind. — Hier wäre denn in dem Sinne der Stelle, die wir oben aus Thomas Heywood anführten, die Liebe an sich, wenigstens die Liebe ohne Gegenliebe, als eine Thorheit dargestellt; die Liebenden hätten sich, der Herzog an Olivia, diese an Viola, diese an dem Herzog, wie wir sagen, den Narren gefressen, ohne nur eine Erwiederung zu finden. Aber dieß wäre dann eben wieder nur eine Intrigue, ein Liebeshandel, eine Situation, die in Shakespeare's Augen, um einen dichterischen Reiz zu haben, erst eine psychologische Begründung haben müßte. Seine erste Frage war nach der Art Natur der

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Menschen und der Liebe, die sich in die thörichte Irrung einer hoffnungslosen Leidenschaft möglicher- und wahrscheinlicherweise versenken konnte; auf diese Frage fand er in seinen Quellen keinerlei Antwort; die Antwort, die Er in seinem Stücke darauf gab, klärt uns dasselbe nach allen Seiten auf.

Wie in verlorener Liebesmühe, so sind auch in Was ihr wollt zwei verschiedene Schichten der Gesellschaft dargestellt, Charaktere einer feineren Bildung und Karrikaturen, in denen die menschliche Natur mit ihren Unarten wie Unkraut wuchert. Wie wir dort, von den grellen Zeichnungen dieses Schlages ausgehend, leichter den Schlüssel zu den versteckteren Charakteren jener höheren Gesellschaft fanden, so ist dieß auch hier der Fall; diese Figuren sind Shakespeare's Zusatz, und in ihnen gerade muß der Grund, warum er sie zugesetzt und in welche Beziehung er sie zu dem ursprünglichen Theil der Fabel gebracht, um so deutlicher werden. In der Mitte dieser niederen Gesellschaft steht Malvolio. Er ist ein sittenstrenger Puritaner; seine gekreuzten Strumpfbänder bezeichnen ihn als solchen; in seiner Seele gedacht ist es daher eine doppelt arge Zumuthung, daß der Narr in seiner Pfarrerrolle von ihm verlangt, er solle an die Seelenwanderung des Pythagoras glauben. Pedantisch, mehr als haushälterisch, gewissenhaft und treu, ernst und anständig, ist er ein Diener wie er zu Olivias melancholischem Hange, ihrer sittlichen Strenge, ihrer jungfräulichen Rückgezogenheit paßt; sie zieht ihn vor, und er

schmeichelt sich entgegenkommend in ihre Gunst ein, er paßt den rohen Junkern, die der Gräfin Pallast in ein Bierhaus verwandeln, auf den Dienst und macht den Angeber und Zuträger; sein Auge ist überall; den Fabian hat er wegen einer Bärenhetze in Ungunst gebracht; der Schiffmann, der die Viola gerettet, ist kaum gelandet, so hat ihn Malvolio wegen eines Handels in Haft gebracht. Er sieht sich weit über die Umgebung in seiner Herrin Hause erhaben; er hält die Weisen für Narren, die sich an Narren und ihren Späßen ergötzen können, er sieht auf die „schalen Dinger", die Tobias, Fabian, Maria, verächtlich herab, die ihn seiner Achselträgerei, seiner Geziertheit, seiner Vornehmthuerei wegen mit dem bittersten Uebelwollen verfolgen. Er krankt an Selbstliebe, so sagt ihm die Gräfin selbst; er ist auf's höchste von sich eingenommen und hält sich für überfüllt mit Vollkommenheiten; wenn ihm die Gräfin seine unleidlichen Trachten spottend vorrückt, so hält er es für ernstliches Lob. Es ist ein Glaubensartikel bei ihm, daß Alle, die ihn sehen, ihn auch lieben; so hat denn schon früher ein Wort der schelmischen Maria in ihm gezündet, daß Olivia ihr Auge auf ihn geworfen habe. Da sie den Herzog so auffallend verschmäht, so mag ihm dieß ein Beweis mehr sein, daß Er ihrer schwermüthigen Laune besser zusage. Noch ehe ihm Maria den Brief in den Weg legt, mit dem sie seinen maaslosen Eigendünkel sprüchwörtlich machen will, bespiegelt er sich in Aussichten auf den Grafenstand und verliert sich in auf-

geblasenen Einbildungen. Nachdem er den Brief gelesen, kann es ihm kein Zweifel mehr sein, daß Olivia ihm ernstlich sich zu häuten befehle und seine erdekriechende Natur zu verlassen. Er lernt nun den Brief wörtlich auswendig und thut wörtlich was er ihn hieß. Er hält das Glück, in dessen Hafen er in völliger Sicherheit zu steuern meint, für das unmittelbare Werk der Fürsorge Jupiters um seine hochwichtige Person, da ihn in der That nur die schalen Dinger, die er so tief unter sich sah, auf die Sandbank seines Dünkels auflaufen lassen. Die Eigenliebe ist demnach auch in diesem Charakter der Grundzug seines Wesens; sie ist zu dem Grade von Eigendünkel ausgeartet, der da glaubt Alle meistern zu dürfen, weil er sich am Ziele der Vollkommenheit nicht nur, sondern auch des Glückes sieht, das dieser Vollkommenheit gebührt. In Malvolio bildet sich daher dieser Dünkel eine Gegenliebe ein, ohne daß ein Schatten von Wirklichkeit ihm dazu einen Anlaß gegeben hätte, ja ohne daß eine Regung von eigener Liebe dabei auch nur im Spiele wäre. Wie die falsche Ruhmsucht in jenen Zerrbildern Holofernes und Armado, so ist in ihm sein Eigendünkel naturwüchsig in der Art, daß er von sich selbst nichts weiß, durch Nichts zur Selbsterkenntniß oder Besserung zu bringen ist; die Grillen und Thorheiten, die aus ihm entstehen, wachsen riesengroß auf, ob sie gepflegt oder getreten werden.

Das Gegenstück zu dieser Karrikatur ist der Junker Andreas. Er ist das traurige Gemälde von dem, was der

Mensch ohne alle Selbst- und Eigenliebe wäre, die zwar zu so vielen Schwächen auszuarten pflegt. Diesem schlichthaarigen Landjunker besteht das Leben nur aus Essen und Trinken; das Rindfleischessen, fürchtet er selbst, habe ihn um seinen Witz gebracht; wirklich ist er stumpf bis zum Blödsinn, ohne jede Leidenschaft und so auch ohne alle Eigenliebe oder gar Eigendünkel. Er sieht an dem plumpen Tobias wie an dem gewandten Narren hinauf, als an den Musterbildern städtischer Manieren, und sucht ihnen ihre Redensarten abzulauschen; er ist der Papagei und das ganz gedankenlose Echo des Junker Tobias; er glaubt Alles zu haben, zu sein und gewesen zu sein, was Tobias war und hatte; er plappert ihm nach, und äfft ihn nach, ohne nur selbst das Nachplappern zu verstehen. Ihn hat der lose Tobias als einen Werber um Olivia aufgestellt, um ihn derweile auszubeuteln; an einen Erfolg glaubt der arme Freier aber selbst nicht und steht immer auf dem Sprunge abzureisen. Er verzweifelt an seinen Sitten und ihm tritt der Angstschweiß auf die Stirne, wenn er nur mit dem Kammermädchen zu thun hat. Er sagt dem Junker Tobias zwar auch das nach, daß er auch einmal angebetet worden sei; aber man sieht, indem er es sagt, das dumme Gesicht, das dabei vollends gar nichts denkt. Er ist nie so eingebildet gewesen, sich von Jemand ernstlich beachtet zu glauben; das Mistrauen gegen sich selbst ist so groß in ihm als es klein ist gegen Andere. Wenn

ihm und Anderen Tobias einzubilden sucht, daß er ein Sprachkenner, ein Hofmann, ein Musicus, ein Tänzer und Fechter sei, so sticht ihn vielleicht, nachdem ihn sein Verführer wider seinen Willen zum Weine geschleppt hatte, der Kitzel auf einen Augenblick, sich selbst ein wenig zu bespiegeln; aber dicht hinter diesem Anfall von einer sehr blassen und geringen Einbildung lauscht immer die Selbstaufgebung und die Geringschätzung aller seiner Gaben. Plumper kann man die Bettelarmuth nicht verhöhnen, als wenn Tobias ihn vorwurfsvoll fragt, ob dieß eine Welt sei, Tugenden zu verbergen! Der Friedensrichter Schaal in Heinrich IV. hatte wenigstens eine Ader von Prahlerei, die doch noch ein Selbstgefühl heuchelt, aber Andreas ist höchstens dem Vetter Schmächtig zu vergleichen, mit dem er auch die Liebhaberei des Bärenhetzens theilt. Durch seine Zanksucht, durch die Händel in die sie ihn bringen, wird seine Apathie und Feigheit nur um so mehr noch an's Licht geschoben; wenn es sein Mentor Tobias nicht thäte, sein Muth würde ihn selbst gegen den jungfräulichen Knaben Viola nicht treiben; gegen einen Malvolio reicht das Höchste seiner Kühnheit dahin, ihm eine Ausforderung zu schicken und dann nicht Wort zu halten! Dieser theuere Mann also, dem Tobias (in der deutschen Uebersetzung) nicht soviel Blut zuschreibt als eine Mücke auf dem Schwanz wegtragen kann, wäre ein trost- und hoffnungsloser Werber nicht wie Malvolio aus Eigendünkel, vielmehr bei völligem Mangel an Allem, was man Liebe, Eigenliebe

oder Gegenliebe nennen könnte. — In einem fein und fern gehaltenen neuen Gegensatze steht zwischen beiden der Junker Tobias, der dem Freunde seine Dukaten und Pferde abnimmt, während er ihn mit der Aussicht auf die Hand seiner Nichte födert. Ein Trunkenbold, ein derber Realist der gemeinsten Sorte, besitzt er doch eine Schlauheit, die Schwächen der Menschen, die nicht über seinem Gesichtskreis liegen, zu durchschauen; roh und plump in seinen Sitten weiß er doch die Stadtmanieren so weit anzunehmen, um Andreas damit zu imponiren; unverschämt genug, das Haus Olivia's wie eine Kneipe zu misbrauchen und es nicht zu achten, wenn sie ihm die Thüre weisen läßt, weiß er sich doch mit der Dienerschaft im Hause auf gutem Fuße zu halten. Von der hochfliegenden Eitelkeit des Malvolio hat er nichts, aber doch sieht er in plumpem Stolze nicht blos auf Andreas und Malvolio, auch auf den Narren und auf Olivia herab, und von Maria, der einzigen, deren Beweglichkeit ihm den Eindruck einer Ueberlegenheit macht, glaubt er sich angebetet. Seine Eigensucht äußert sich indessen mehr in jener schädlichen Weise, in der Falstaff die untergeordneten Geister als Weißfische, als seine natürliche Beute betrachtete; er macht sich die Schwäche Anderer zu Nutze, um ihnen betrügerische oder neckische Streiche zu spielen. Darin unterstützt und übertrifft ihn Maria, mit der er sich in der gemeinsamen Verschwörung gegen Malvolio vertändelt; sie umstrickt ihn schlau und schmeichelnd, und die leichte Spinne trägt die schwere

Fliege als Beute, als ihren Ehemann davon. Der Eine, der mit seinem vornehmen Dünkel oben aufstrebt, geht seiner eingebildeten Hoffnung verlustig, der Andere, der mit rohem Dünkel auf seine Umgebung herabsieht, wird halb ohne seinen Willen und unverhofft der Fang einer witzigen Dirne weit unter seinem Stande, die nun ihre Klugheit versuchen wird, ihn in der Ehe mit besserem Erfolge als vorher zu besseren Sitten zu überreden.

Ganz so nun wie in Verlorener Liebesmühe die Karrikaturen des burlesken Theils der Komödie neben eine Reihe von Charakteren gestellt sind, in welchen dieselbe Untugend, die dort als ein wildes Naturgewächs üppig in wunderliche Gestalten schießt, unter der Hülle feiner Bildung unkenntlich im Schein, im Wesen nicht so unähnlich, verborgen liegt, so ist es auch hier. Auf dieselbe Olivia, zu der sich Malvolio's Gedanken in lächerlicher Art versteigen, hat Augen und Herz auch der Herzog Orsino gerichtet, ein Mann, der mit persönlichen Ansprüchen und Vorzügen so ausgestattet ist, daß er von Malvolio durch einen noch größeren Abstand getrennt erscheint, als in jenem Stücke der König von Navarra von Armado. Olivia selbst, die sich kalt von ihm abwendet, findet ihn tugendhaft, edel, von unbefleckter Jugend, frei, gelehrt, tapfer, schön und reich. Sein Gemüth, ganz ausgefüllt von der Liebe zu Olivia, scheinen grundtiefe Empfindungen voll der heiligsten Zartheit und Wahrheit zu bewegen. In Schwermuth versenkt flieht er alle lärmende Umge-

bung; die Jagd und jede andere Beschäftigung ist ihm lästig; in Allem unstät und launig, scheint er diese Unbeständigkeit durch das dauernde Gleichmaas seiner Liebesgefühle gut machen zu wollen. Ihnen die feinste und stärkste Nahrung zu geben, ist seine einzige Thätigkeit, indem er die Einsamkeit der Natur aufsucht und sich mit Musik umgibt. Aus dem Hause der Gräfin zieht er den Narren an, der ihm mit seiner klangvollen Stimme Lieder von verzweifelter unerwiederter Liebe singt. Eine weiche poetische Seele, hat der Herzog mit zartem Sinn die Gattung des Volkslieds aus der Spinnstube zu seinem Liebling gemacht, das ausgesuchteste und einfachste an rührender Kraft, was die lyrische Kunst der Liebe geschaffen hat; er schwelgt in dem Genusse dieser sanften innigen Weisen, die wie ein Echo des Herzens sind, bis zur Uebersättigung fort. Dieser Hang bis zum Aeußersten zu gehen in seiner Liebe, seinem Trübsinn und allen Neigungen, die dem herrschenden Affekt in ihm gleichartig und anpassend sind, spricht sich in Allem aus, was der Herzog thut und sagt. Seine Begierden verfolgen ihn wie Hunde und hetzen ihn müde; er liebt, wie seine Botschaft bestellt, „mit Thränenflut der Anbetung, mit Stöhnen, das Liebe donnert, und mit Flammenseufzern.“ Er selbst nennt seine Liebe edler als die Welt; er vergleicht sie mit der unersättlichen See; keine andere Liebe, am wenigsten die eines Weibes, soll der seinigen ähnlich sein; er trägt sie überall zur Schau, durch Boten, vor Musikanten und Begleitern, die See=

leute wissen davon zu erzählen. Aber eben dieser Hang der Uebertreibung reizt uns an, in die Aechtheit dieser ächtesten Liebe näher zu spähen. Es scheint fast, als ob der Herzog in seine Liebe mehr verliebt sei, als in seine Geliebte; als ob er sich in eine unfruchtbare Leidenschaft, wie Romeo zu Rosalinden, mehr in Gedanken vergrübelt als im Herzen wirklich versenkt habe; als ob seine Liebe mehr ein Erzeugniß seiner Phantasie als eines ächten Gefühles sei. Es macht uns stutzig, daß er gerade dem, was er in einem Anfall eigenliebiger Anpreißung seiner Liebe gegen die Liebe des Weibes sagte, in einem ruhigen sinnigen Momente selber widerspricht, wo er an Viola sagt, daß die Liebe der Männer unsteter sei als die der Frauen, sehnsüchtiger wohl, aber darum doch wankelmüthiger, schneller verloren und abgenutzt. So ist es mit der seinen. Mit ihrer Liebe recht wichtig zu thun, sich mit ihr recht viel zu wissen und zu dünken, das ist wohl der Männer Art oder Unart. Viola sagt ihm, was ganz sein Fall ist, die Männer machten mehr Worte mit ihrer Liebe, sie sagten und schwüren mehr, aber ihre äußeren Bezeugungen seien größer als ihre Meinung, sie zeigten sich reich an Gelübden und arm an Liebe. Olivia mußte das durch alle die dringenden Werbungen des Herzogs durchfühlen; sie nennt seine Liebe Ketzerei und wendet sich in voller Kälte von dieser Scheinglut ab. Sie sieht ihn senden und hört wie er sich sehne, aber in eigener Bewegung für seine eigene Sache sieht sie ihn nicht. Sie hört einen Anspruch erheben, aber

sie findet kein Verdienst; es sei denn das des höheren Standes, und diesen Vorzug gerade verschmäht sie in dem Herzog. Sollte sie nicht aus der Ferne selbst den feinen Dünkel des fürstlichen Bewerbers aus seinen Botschaften herausgehört haben, mit dem er auf seine Liebe pocht: sie könne keine Weigerung und Zögerung ertragen; es könne auf sie nicht abschlägig geantwortet werden? Mochte sie nicht gerade diesen Standeston verschmähen, in dem er ihr sagen ließ, er schätze nicht Landbesitz und achte nicht ihr Vermögen? Klang ihr nicht aus allem dem der Accent durch, als meine der Herzog, es könne und dürfe ihm und seiner Liebe gar nicht fehlen, als gründe er seine Ansprüche mehr auf seinen fürstlichen Rang noch als auf die Vornehmheit seiner Liebe? Sie ist doch sonst von Kälte und Verachtung sehr entfernt; etwas mußte also ihr stolzes Verschmähen gerade in der Natur des Herzogs herausfordern, und man wird fühlen, daß er ihr in der That gerechte Ursache dazu gab.

Wie durch diese Selbstbespiegelung einer Liebe, durch dieß schwermüthige Verweilen auf einer unbestimmten Sehnsucht, durch diese verzärtelnde Pflege einer selbstgefälligen Leidenschaft und die matte Unthätigkeit, die dadurch erzeugt wird, Ziel und Gegenstand der Sehnsucht gerade verfehlt wird, zeigt das Beispiel Orsino's; und der Dichter hat nicht versäumt, diese Anschauung oder Lehre durch einen schlagenden Gegensatz noch eindringlicher zu machen. Der Narr hat die Krankheit des Herzogs nicht

weniger durchschaut als Olivia und er gibt ihm ein vortreffliches Heilmittel dafür an. Solche Leute, sagt er, würde er auf's Meer schicken, daß ihr Geschäft Alles sei und ihr Zweck überall; das mache immer selbst aus Nichts eine gute Reise. Er würde die Naturen also, die sich in eine einzige stetige Neigung alles Andere vergessend vertiefen, gerade in das Element des Abenteurers stoßen, um sie das Vergrübeln auf Einen Zweck vergessen zu machen, um sie in natürlichem Gehenlassen von dem schwerandächtigen Dienste Eines Abgottes zu erlösen, um ihnen die Frische wiederzugeben, die den Mann selbst in Liebesgeschäften schneller, ja mühlos zum Ziele kommen läßt, wo die weichlichen Angelobten der Liebe ihres Zwecks verlustig gehen. Dieß hat Shakespeare an dem jungen Sebastian anschaulich gemacht. Denn Er ist ganz ein solcher im Gemüth freier, unversehrter, jungfräulicher Jüngling, der mit seiner Schwester abenteuernd, augenscheinlich ohne allen bestimmten Zweck, eine Seereise unternahm, Schiffbruch litt, in dem Schiffbruch sich als einen Menschen von Muth und Hoffnung, umsichtig in der Gefahr bewies, der auf's Land geworfen um seine Schwester voll Zärtlichkeit trauert, aber wie seine Schwester darum doch schnell und praktisch einen Plan seiner nächsten Zukunft ergreift, der immer und überall schnell entschlossen, rüstig, nie ermüdet, von freiem Geiste und von freier Hand erscheint. Harmlos, dem Glück und seiner guten Natur vertrauend nimmt er von seinem Schiffmanne eine Börse an, ohne zu wissen wie er sie er-

statten solle, er macht aus ihr freigebige Geschenke nur um einen lästigen Gesellschafter los zu werden; unversehens in ein Abenteuer der sonderbarsten zauberischsten Art verwickelt geht er mit hellen Sinnen um sich spähend hinein; in die Händel der Junker gezogen gibt er auf Einen Streich die gebührenden Schläge zurück und beweist der Olivia, daß er sie von ihren wüsten Gästen zu befreien wissen werde. Welchen Zauber solch eine frische und siegreich auftretende Natur ausübt, soll nicht Olivia allein erfahren. Der Dichter hat dafür gesorgt, daß der Gräfin ihr instinktives Gefühl nicht für weibliche Schwäche ausgelegt werde; denn Männer von starker Natur theilen es ganz mit ihr. Der derbe Schiffshauptmann Antonio ist ganz von einem solchen blinden Zug der Freude und Liebe zu diesem Jüngling hingezogen, er weilt um ihn, trotz der Gefahr der er sich in der ihm feindlichen Stadt aussetzt, er macht sich aus dieser Gefahr ein Vergnügen um seinetwillen, er gibt ihm seine Liebe ohne Gränze und Rückhalt; er selbst nennt es einen Zauber, was ihn zu dem freudigen, gewürfelten Jünglinge hinzog.

Ein weiblicher Gegensatz gegen den Herzog und seine anspruchvolle von sich selbst eingenommene Liebe ist Viola in ihrer anspruchlos bescheidenen Natur und ihrer stillen eingezogenen Leidenschaft. Sie ist nach dem Zeugnisse ihres Bruders von Allen schön gefunden, auch der Herzog findet ihre Lippen sanft und roth wie Diana's, und ihre weiche helle Mädchenstimme fällt ihm auf, da er sie im

Pagenkleide sieht. Daß ihre Seele schön sei, sagt Sebastian, müsse selbst der Neid gestehen. Sie ist von der harmlosen Natur ihres Bruders, selbst im Unglücke unternehmend, von freiem, heiterem Sinne, gewandt von Geist, wo ihn die Gelegenheit herausfordert; aber weit vortretender ist der Umfang ihres Gemüths und die stille Bescheidung der weiblichsten Natur. Als sie verschlagen und verarmt an den Strand des ungastlichen Illyriens getrieben wird, ist ihr erster Wunsch zu Olivia zu gehen, um der Welt entzogen zu werden; da sich dieß unthunlich zeigt, geht sie in Männertracht zu dem Herzoge, den sie im elterlichen Hause wenigstens dem Namen nach hat kennen gelernt. Sie ist kaum bei ihm, so gewinnt sie des weichmüthigen Verliebten Gunst und volles Vertrauen; sie soll seine Botschaften zu Olivia bestellen; aber sie selbst faßt eben so schnell eine Neigung zu dem Herzog; sie möchte ihn zum Gatten haben, und sie gesteht es sich selbst nur in Einem flüchtigen Seufzer. Eine ernste Hoffnung auf ihn zu fassen, fällt ihr nicht ein; sie richtet ihre Bestellung mit dem treuesten Pflichtgefühle aus. Sie könnte sich durch die schnöde Begegnung, die ihr in Olivia's Haus widerfährt, so leicht abweisen lassen, aber sie thut es nicht; sie bricht nach dem strengen Auftrag ihres Herrn sogar ein wenig über die Schranken der Höflichkeit hinaus, um zu ihr zu gelangen. Ihr Wunsch und Interesse ist es freilich auch, die Geliebte ihres Geliebten von Angesicht zu sehen. Sobald sie ihre Schönheit erkennt, sinkt der muthwillige

Ton, in dem ihre Unterhaltung begann, zu bewegtem Ernste herab. Sie findet keinen Sinn in der Verschmähung einer so peinvollen Liebe, wie die des Herzogs ist; sie sagt Olivia, was *sie* an des Herzogs Stelle thun würde, um ihr nicht Ruhe und Rast zu gönnen:

> Ich baut' an eurer Thür' ein Weidenhüttchen
> und riefe meiner Seel' im Hause zu;
> schrieb fromme Lieder der verschmähten Liebe,
> und sänge laut sie durch die stille Nacht;
> ließ euren Namen an die Hügel hallen,
> daß die vertraute Schwätzerin der Luft
> Olivia schriee. —

Das war es gerade was der Herzog *nicht* gegen Olivia that; er *ließ* sich Lieder singen und sagen und ließ ihren Name durch das Gerücht herumtragen, er führte zurückgezogen ein todgleiches Leben, aber von einem Leben in seiner Liebe ward Olivia selber nichts gewahr. Und eben das was Viola als Mann und als Liebender thun wollte, das that sie selbst in Beziehung zu dem Herzoge, nicht in dem Maaße wie sie es hier von dem Manne sagt, nicht in der lauten Weise, wie sie es Männerart findet, nicht so vordringend und angreifend, aber desto inniger und sinniger in schweigender Geduld. So hatte sie ja ihr Weidenhüttchen mitten in das Haus gebaut, „wo ihre Seele wohnt", aber sie hütet es in stiller Ergebung und ohne jeden Anspruch. Der Mann, der über Olivia nichts vermag, nimmt *ihr* mehr und mehr das Herz ein; seine Worte treffen sie, die sie hört, von ihm den sie kennt, ganz

anders als die entfernte Olivia seine Botschaften; dazu spricht er aus seiner hoffnungslosen Lage, die der ihrigen ähnlich ist, ihr Herz weit inniger an. Leise schleicht sie sich, selbst als Knabe verkleidet, dagegen wieder in des Mannes Herz; sie weiß meisterhaft von der Leidenschaft zu sprechen, die ihn quält, und seine feinsten Bemerkungen finden bei ihr Verständniß und Auslegung; ihre treue Hingebung fesselt ihn desto mehr, je weniger er eine Erwiederung für seine lebhaften Gefühle anderwärts findet. Sie thut dabei aber für ihre Liebe, was ein Weib ihrer Natur in dieser Lage nur immer thun kann. Sie könnte in ihrer Aufrichtigkeit so weit gehen, daß sie der Olivia ihr Geschlecht entdeckte; aber zu diesem Heroismus treibt sie weder ihre Natur, noch läßt sie ihre Liebe dazu gelangen; sie begnügt sich, dem Schicksal die Entwirrung dieses Knotens zu überlassen. Dem Herzoge weiß sie indessen zuzuraunen, daß sie nie ein Weib so lieben werde wie ihn; und in einer guten Stunde sagt sie ihm für den Fall, daß das Geheimniß ihrer Verkleidung je zu Tage kommen könnte, die Geschichte ihrer demüthigen Anbetung, vor der seine Liebe tief beschämt stehen muß. Dieß kann so klingen, als ob sie dieß absichtlich schlau so anlegte. Aber so ist es nicht. Sie ist durch Orsino's Reden über das flüchtige Verblühen der Frauen bis in die innerste Seele gerührt und getroffen, der Narr singt dann ein tiefbewegliches Lied voll Todessehnsucht; dann gibt ihr der Herzog seine neuen Aufträge in neuen Ausdrücken der Ueberschweng=

lichkeit seiner Liebe. Da sagt sie ihm voll Bewegung die Geschichte einer vorgegebenen Schwester, deren Leben ein leeres Blatt war; die eine Liebe barg und Verheimlichung wie den Wurm in der Knospe an ihren Wangen nagen ließ; die in bleicher Schwermuth saß wie die Geduld auf einem Denkmale, im Grame lächelnd. Sagt, fragt sie ihn, war das nicht Liebe? und gleich darauf bricht sie von Thränen überwältigt ihre Rede ab und geht. Der Ausgang des Verhältnisses bedarf nach dieser Scene, einer der schönsten die Shakespeare geschrieben hat, wohl keiner Rechtfertigung! Als sich Orsino zuletzt persönlich in Bewegung setzt und von Olivia zurückgewiesen wird, springt seine flache Liebe zu ihr plötzlich in Haß und Eifersucht um; er will ihren Liebling seiner Rache opfern und willig bietet sich das Opferlamm dem Messer. Er muß nun erfahren, daß Olivia mit diesem Liebling vermählt sei, da wirft sich sein Haß vorübergehend auf Viola. Nun ist dieß liebebedürftige Herz für einen Augenblick ein „leeres Blatt"; wie sich dann plötzlich die Dinge aufklären, tritt auf ihm die edle Schrift, mit der sich Viola in dieß Herz geschrieben, in vollem Glanze heraus. Den ganzen Zauber dieses Wesens kann die Spielerin noch in der letzten Scene fast nur in stummem Spiele entfalten, wo sie sich voll weiblicher Scham erst sträubt das Geständniß ihrer Verkleidung zu machen und dann von des Herzogs Werbung beseligt wird, der von ihr plötzlich bescheidene Liebe und ihre Sprache erlernt hat.

Zwischen den drei zuletzt gezeichneten Figuren steht nun Olivia als der Mittelpunkt der ganzen Handlung in einem weniger einfachen Charakter; das Verhältniß desselben zu dem eigenliebig vornehmen Zuge in dem Charakter des Herzogs ist ungemein subtil und zart gesponnen. Wie man sie gleich im Eingange kennen lernt, schließt man aus ihrer Haltung auf ein Weib von nicht gewöhnlicher Energie. Sie hat den Tod ihres Vaters und Bruders zu beklagen; sie will sieben Jahre verschleiert gehen, um den Letztverstorbenen im Gedächtnisse zu behalten; von Schwermuth gedrückt, trauert sie in klösterlicher Zurückgezogenheit, die Gesellschaft der Männer hat sie gleichsam verschworen. Die Kraft der Gefühle, die zu solchen Entschlüssen bestimmt, die Strenge der Sitte, die sich zutraut sie auszuführen, ist über ihr ganzes Wesen gebreitet. Sie ist eine hohe Frau von freiem und ernstem Geiste; nicht in der Stimmung, die Scherze eines Boten zu ertragen, aber wohl fähig, die bedeutungsvollen Stiche ihres Narren nachsinnend hinzunehmen; nicht männisch genug geschaffen, dem wüsten Verwandten, der ihr Haus belagert, mit mehr als Worten die Thüre zu weisen, aber sorgsam bedacht, die Ordnung durch ihren puritanischen Hausmeister zu erhalten und in verständigem und gesetztem Wesen dem Haushalte vorzustehen. In ihrem Siegel führt sie die keusche Lucretia; um seines tugendhaften Diensteifers willen hält sie einen Malvolio in Ehren; my mouse of virtue ist das Liebkosungswort, mit dem sie der Narr belegt; den sittenstrengen Cha-

rakter, den diese Eigenheiten andeuten, behauptet sie in verschiedenen Zügen; sie ist ein Feind aller modischen Trachten, aller äußeren und inneren Schminke; wenn sich Viola nur ihren Diener nennt, findet sie das eine niedere Schmeichelei. Diese Strenge ihrer Tugend könnte in einem Temperamentsfehler gelegen scheinen. Die Art und Weise, wie sie den Werbungen des Herzogs den Rücken wendet, kann auf Stolz und selbst auf eine Härte schließen lassen, die eine eisige Kälte in ihr voraussetzen; diese Vorwürfe werden ihr von Orsino und Viola gemacht. Aber in der Stellung, die sie sich zu dem Herzoge gegeben hat, sind doch auch die Grundsätze zu erkennen, die einem so angelegten Charakter zukommen. Sie läßt den Herzog die Kälte, die in seinen scheinbar feurigen Anträgen liegt, wieder empfinden durch ihre frostige Abweisung; sie setzt dem Standesstolze einen würdigen Charakterstolz entgegen und scheint als das Hauptmotiv ihrer Weigerung den Entschluß geltend zu machen, nicht über ihren Stand heirathen zu wollen; sie ist nicht ohne Gründe dem Herzog abgeneigt, sie hat in seinem Herzen gelesen und seine Liebe nicht rechtgläubig gefunden. Dennoch mischt sich in diesen gerechtfertigten Stolz in der Form der Zurückweisung etwas ebenso Ungerechtfertigtes, als in die Form von Orsinos Werbungen; die Worte, die sie selbst zu dem Herzog persönlich spricht, zeugen von einem Widerwillen, der sich in grausamer Härte äußert; sie hat nicht so geprüft, um den Herzog so zu kennen, wie die prüfende Viola ihn kennt, die

deßhalb ihren Stolz nicht begreift und ihr die rächende Vergeltung einer ähnlichen Verschmähung wünscht. Dieser Wunsch geht auf der Stelle in Erfüllung durch diese Viola selbst und den bösen Feind, der in ihrer Verkleidung lauert; Olivia's Stolz soll zu einem ähnlichen Falle kommen, wie der des Herzogs durch sie; dieser geht in einer gekünstelten Leidenschaft, die von seinem Standesstolze etwas beeinträchtigt erscheint, seines Gegenstandes verlustig; sie geht in einer plötzlich erwachenden Leidenschaft, die in ihrer Heftigkeit all ihren Charakterstolz überwindet, in dem Gegenstande nur eine Zeit lang irre. Sobald Viola aus der Tiefe ihrer innersten Erfahrung die Wege genannt hat, die sie an Orsino's Stelle gehen würde, da schlägt dieser liebeathmende Ton sogleich Feuer in Olivia's verwaistem Herzen; derselbe Strahl, der in Viola gezündet, trägt dieselbe Flamme in sie über, sie wird plötzlich unruhig und zerstreut, fragt nach des Dieners Herkunft, wendet keinen Blick mehr von ihm, sendet ihm einen Ring nach und ladet ihn ein, wiederzukommen. Daß sie nicht hochmüthig von Natur ist, kommt hier plötzlich zu Tage; daß sie nicht kalt ist, beweisen diese lodernden Flammen; selbst von der sinnigen, tief weiblichen Natur, in der Viola ihre Liebe trägt und verbirgt, ist sie weit entfernt. Mit derselben Schärfe vielmehr, mit der sie vorher die Abneigung gegen Orsino ausgesprochen hatte, verfolgt sie jetzt diese erwachende Leidenschaft; dort wie hier ist sie von Einer energischen Empfindung überwältigt und sie geht ihr thätig handelnd nach, weit entfernt, sie

geduldig zu tragen wie Viola. Wie diese, thut sie die fatalistische Aeußerung: sie wolle die Geschicke walten lassen; aber in demselben Augenblicke führt sie den Geschicken viel eingreifender als Viola die Hand, indem sie dieser den Ring nachschickt. Der Viola gelingt es, ihre Liebe in peinlicher Verheimlichung zu tragen, aber Olivia muß gestehen, daß eine mörderische Schuld sich nicht schneller zeige als eine Liebe, die sich verbergen möchte. Sie springt von dem einen Extreme einer etwas gespannten Melancholie und Entsagung zu dem andern einer feurigen Leidenschaft über. Es wird wahr, was der Herzog vorausgesehen hatte: die um einen Bruder so zärtlich trauerte, werde einmal den Herrn ihres Herzens mit einer unendlichen Liebe umfassen. Witz und Verstand, Tugend und Ehre, Stolz und Selbstgefühl, Nichts ist vermögend in ihr, diese Leidenschaft zu meistern. Mit offenem Auge und Ohre hätte sie der ganzen Irrung entgehen müssen, ihr Herz so an unrechter Stelle zu verlieren. Ihre sittliche Natur kämpft mit ihrer Liebe und sie forscht ängstlich, ob Viola unvortheilhaft von ihrer Ehre denkt. Da sie verschmäht wird, tritt ihr Stolz mit auf die Seite ihrer Ehre, ihres Standes, ihres Verstandes, die miteinander gegen diese Leidenschaft sprechen: So ist es, sagt sie, sich zusammenraffend, ja wohl wieder Zeit zu lächeln. Bis hierhin könnte man glauben, es spiele auch in ihre Liebe, wie in die des Herzogs, etwas von einem Standesstolze ein, und sie werbe rücksichtslos und des Erfolges sicher um den niedriger gestellten Pagen,

als könne es auch ihr nicht fehlen, und sie ziehe sich nun plötzlich erkaltet zurück, wie der Herzog von ihr. Allein hier eben soll sich zeigen, daß ihre Leidenschaft von einem anderen Metalle ist als die des Herzogs. Selbst die letzte Waffe gegen ihr übermächtiges Gefühl, ihr Stolz, ist stumpf geworden; sie sieht ihren Fehler ein, aber er spottet halsstarrig jedes Tadels; ein böser Feind wie Viola, gesteht sie, würde sie zur Hölle locken; sie liest Stolz auf ihrem Angesichte, aber sie findet, er kleide sie schön; sie möchte den verschmähenden Jungen sogar mit Bestechung erkaufen. Man sieht wohl, hatte sie in ihrer Stellung gegen den Herzog etwas von dessen Stolze in ihrem Charakter entwickelt, so entfaltet sie jetzt in dieser brausenden Leidenschaft zu einem Diener, den sie kaum kennen gelernt hatte, etwas von dem abentheuerlichen, kühnen Charakter des Sebastian, mit dem sie einerlei Glück zusammenbringt. Gesuchte Liebe, sagt sie, ist gut, ungesucht gegebene ist besser. Die letztere findet Sebastian bei ihr und auch sie bei Sebastian, obgleich sie sie redlich gesucht zu haben sich bewußt war. Es ist freilich ein reiner, den bis dahin streng psychologischen Gang unterbrechender Zufall, daß sie auf Sebastian trifft, doch hat ihn der Dichter vortrefflich benutzt, uns das Unwahrscheinliche des Verhältnisses übersehen zu machen. Sie trifft ihn in Aufregung, in Zorn, in Sorge um sein Leben; sie muß glauben, auch Er, ihr vermeinter Cesario, sei in der ähnlichen Aufregung; die Händel mit den rohen Gesellen, muß es ihr scheinen, haben die männlichere, kräfti-

gere Natur erst in ihm hervorgerufen, die sie nicht an ihm kannte; desto besser muß er ihr jetzt gefallen. Sie findet den bisher so Widerspenstigen jetzt plötzlich geneigt, das muß sie berauschen. In ihrem „zerstreuenden Wahnsinne", wie sie ihren Zustand selber nennt, vergißt sie nun jedes Geschäft, nur nicht ihrer Würde und ihres edlen Benehmens; eifersüchtig und zweifelnd in ihrer Seele, fesselt sie den unverhofft gewonnenen Liebling durch das Band der Ehe unauflöslich an sich. Für das Ausschweifende in diesem ganzen Siegeslaufe ihrer Liebe muß sie noch einen Moment der Angst und Beschämung ausstehen, aber der Zuschauer weiß bereits, daß dieser kühnen Leidenschaft, die jeden Stolz, den Stolz des Standes, selbst den der Verschmähung, die von Verschmähung herausgefordert ward, in ihr völlig getilgt hat, die Palme des Sieges und des Glückes gesichert ist.

Es bleibt uns übrig, ein Wort über den Narren Feste zu sagen, dem der Dichter in diesem Stücke eine ganz eigenthümliche Stellung gegeben hat. Er steht ganz außer aller Handlung, außer dem Spiele des Zufalls und der Leidenschaften, die in dem Stücke in Bewegung sind. Man könnte fast glauben, er sei nur durch die verschiedenen Scenen geschlungen, um den witzigen Unterhalter, wie er sich selbst nennt, den Wortverdreher zu machen, oder gar, es sei seine Rolle einem beliebten Sänger, was man sagt, auf den Leib zugeschnitten. Es ist auffallend, daß in allen Lustspielen, die wir an dieser Stelle durchgangen sind, ja in sämmt-

lichen Shakespeare'schen Stücken um diese Zeit, in Heinrich VIII., in Maas für Maas, in Hamlet, Othello, Cäsar, das musikalische Element hereintritt. Die Blackfriargesellschaft mag um diese Zeit mit Sängern und Componisten in einer glücklichen Verbindung gewesen sein; so hat man nachzuweisen gesucht, daß in Viel Lärmen um Nichts, wo dem Balthasar ein Gesang in den Mund gelegt wird, und wo die Folioausgabe von 1623 statt Balthasars den Namen des Sängers, Jack Wilson, nennt, dieser Sänger kein Anderer als ein bekannter John Wilson, später Doktor der Musik in Oxford, gewesen sei. So erscheint nun hier der Narr als ein Sänger von Profession, der Liebeslieder von heiterer und tragischer Natur, schnurrige Jigs und herzzerreißende Kanons mit gleicher Virtuosität singt. Neben dem ist er als ein sorgloser munterer Bursche, der sich um nichts kümmert, mitten in die vielgeschäftige Gesellschaft gestellt, ein kluger Thor unter viel thörichten Klugen. Kein anderer Narr bei Shakespeare ist sich seiner Ueberlegenheit so bewußt wie dieser. Er sagt es gar zu oft und beweist es noch öfter, daß seine närrische Weisheit in der That keine Narrheit ist, daß es ein Misverstand ist, ihn einen Narren zu nennen, daß die Kaputze den Mönch nicht macht, daß sein Gehirn nicht buntscheckig ist wie sein Kleid. Der Dichter hat des Narren Thun und Reden in diesem Stücke nicht in einen Hauptbezug zu dem Einen Hauptgedanken des Stückes gebracht, sondern ihn mehr den einzelnen Personen in einzelnen Aeußerungen gegenübergestellt. Es ist in die-

sem Stücke, wo jene lehrreiche Stelle steht, nach der des Narren schwieriges Amt es erfordere, daß er Zeit, Ort, Personen, mit denen er scherzt, wohl kennen und seine Pfeile auf jede Schwäche richten müsse; genau diese Rolle hat Shakespeare den Narren hier spielen lassen. Er ist auf alle Sättel gerecht, wie er sagt, ein Mantel für jedes Wasser; er lebt mit Allen nach ihrer Art, ihre Schwächen kennend, ihre Natur beachtend, auf die Stimmung des Augenblickes achtsam gerichtet. Wenn Jemand, Viola oder der Herzog, seine Gebieterin sprechen will, so weiß er anmuthig zu betteln; wenn er dem melancholischen Herzog singt, so weist er eine Belohnung ab; er verbittet sich's auch, sein Betteln ihm als Habsucht auszulegen. Er rühmt sich, ein guter Haushälter zu sein, aber in der lüderlichen Gesellschaft der Junker treibt er es auch einmal ein wenig toll; nicht so toll doch wieder, daß er ihnen auch ihre blutigen Streiche hingehen ließe. Er weiß wie die Zeit und den Ort so auch die Person scharf zu unterscheiden. Mit den natürlichen, den frischen, freien Naturen, mit Sebastian, mit Viola kommt er sogleich auf einen freundlichen Fuß. Dem Malvolio tränkt er dagegen die Verachtung ein, mit der er von ihm und seinem Handwerke spricht; er spielt ihm, obwohl in unschuldigerer Entfernung, den bösen Streich mit, der seinen Dünkel heilen soll, und er sagt es ihm, nachdrücklich warnend, für Wiederholungsfälle. Dem Andreas spricht er grellen Unsinn vor, der ihn entzückt; daß er dem groben Junker Tobias für keinen Fuchs gilt,

weiß er, desto schlauer und behaglicher sieht er der Maria zu, wie sie dem Tölpel von sehr schwacher pia mater ihren Köder legt, und er preist sie für die witzigste ihres Geschlechtes, wenn sie ihm das Trinken abgewöhnen könne. Seiner Herrin Olivia ist er als ein überkommener Angehöriger des Hauses treu ergeben; die Ueberspannung ihrer anfänglichen Melancholie misbilligt er; den Handel zwischen ihr und dem Herzoge bezeichnet er nicht undeutlich als thöricht; das sich entspinnende Verhältniß zu Viola-Sebastian begünstigt er. Des Herzogs veränderliche Gemüthsart durchschaut er scharf und rückt sie ihm beißend, obwohl gutmüthig, auf; zugleich gibt er ihm, was wir vorhin schon anführten, das Heilmittel an, das so genau den Schlüssel zu dem inneren Verhältnisse der liebenden Charaktere angibt. Insofern kann der Narr, geschickt gespielt, immerhin ein Wegweiser durch die bedeutsameren Punkte dieses Lustspieles werden.

Neben den lustigen Weibern und der Widerspenstigen ist Was ihr wollt das reinste und heiterste Lustspiel, das Shakespeare geschrieben hat. In die Irrungen, Verlorene Liebesmühe, Wie es euch gefällt, Viel Lärmen um Nichts, spielen überall tragische Momente herein. Hier ist nichts dergleichen; selbst das sentimentale, anfangs etwas elegische Verhältniß der Liebenden nimmt bald durch die Irrungen zwischen Sebastian und Viola eine heitere Wendung. Auf diesem Grunde hebt sich dann der burleske Theil der Komödie ab, der an Uebermuth und Muthwille so weit

geht, daß Fabian selbst andeutet, es werde der Dünkel des Malvolio, auf dem Theater vorgestellt, eine unwahrscheinliche Erdichtung scheinen, und daß er die Albernheit des Junkers Andreas zu einem Schwank am Fastnachtsabend geeignet nennt. Für den Abend, der den Fasching einleitet, für den Dreikönigabend, war denn das Stück auch nach dem Titel bestimmt, eine Zeit, wo man damals in England, wie noch heute bei uns, Bohnenkönige looste, in Familienzirkeln schnurrige Hofhaltungen spielte, auf den Theatern eigene Maskenspiele aufführte. Für solch eine tolle Zeit sind denn hier tolle Späße wie zur Auswahl geboten. Auch ist das Stück einen hinreißenden Eindruck der tollsten Lustigkeit zu machen vollkommen ausgestattet. Auf der deutschen Bühne haben wir das Stück vor vielen Jahren fein und vortrefflich, vor kurzem roh und abscheulich aufführen sehen. Richtig aufgefaßt und von Spielern dargestellt, die selbst auch in der Karrikatur die Linie der Schönheit nicht verfehlen, macht es eine unglaubliche Wirkung. Aber uns Deutschen entgeht für die Aufführung solcher Stücke die englische Tradition und vor Allem die Leichtigkeit der Bewegung und die Entfernung von allem gekünstelten und gezierten Schauspielerwesen. Bei der Darstellung Shakespeare'scher Lustspiele ist auch heute noch auf der englischen Bühne Alles in der lebendigsten Beweglichkeit, und jeder Schauspieler wie in seiner häuslichen behaglichen Natur. Schon daß dort kein Souffleur einflüstert, zwingt die Spieler zu einem Besitz ihrer Rollen, der es ihnen erleichtert,

das, was sie darzustellen haben, gleichsam mehr zu leben als zu spielen. Das Verschleppen der Antworten, das schwerfällige Dehnen leichter Scenen, die nur vorüberfliegen sollen, fällt so weg; in des Redenden Endwort fällt die Antwort des Erwiedernden schon ein; der Abgang von der Bühne ist so, daß die Sprecher mit der letzten Sylbe hinaus sind; mit dem Weggange wechselt die Scene und beginnt die neue; die Zwischenakte ganz wenige Minuten; so rauscht ein solches Stück rasch an uns vorbei und reißt uns mit; die scharfe Zeichnung jeder einzelnen Situation prägt es uns gleichwohl tief in die Seele. Aber dazu muß selbst jede Nebenrolle von geschickten Spielern gegeben werden; die Spielenden müssen nicht eine Secunde müßig sein; sie müssen nach der Natur jedes Augenblickes im Hergang der Sache stehen, auch die schweigenden Zuschauer der Handlung, auch die Statisten. Woran aber in Deutschland fast immer die Shakespeare'schen Stücke scheitern werden, ist, nächst dem Mangel der Bildung und Seelenkunde, in den meisten Schauspielern der Abgang aller natürlichen und ungezwungenen Art, sich zu geben. Ihre glatte, seelenlose, jedes inneren Lebens baare, deklamatorische Manier, in der sie Lustspiel und Trauerspiel behandeln, ertödtet diese Stücke sogleich, die im Tone der unmittelbarsten Natur und in der Fülle des Lebens gegeben sein wollen. Weder die Erschütterung der tragischen, noch die Rührung der elegischen, noch den naiven Ernst der burlesken Theile der Shakespeare'schen Werke verstehen unsere Spieler zu errei-

chen. Bis zu welchem Schmelze und Dufte solche Scenen, wo in Viel Lärmen um Nichts Balthasar und in Was ihr wollt der Narr vor Orsino sein Lied singt, gesteigert werden können, wie ihre Wirkung die zarteste, todtstille Aufmerksamkeit hervorzaubern kann und muß, davon hätten die wenigsten Schauspieler unserer Bühne nur einen Begriff. Vollends aber die lächerlichen Figuren mit der Hingebung zu spielen, aus welcher sichtbar würde, daß eine Jede dieser Gestalten von sich selber eben so sehr und mehr erfüllt ist, als die edelsten Gebilde der Menschheit, die neben ihr hergehen, das würde Keiner über sich vermögen. Jeder legt bei solchen Rollen so viel Ironie in sein Spiel, als er für nöthig hält, die Ueberlegenheit seines weisen Geistes über die Thorheit, die er darstellen soll, ja recht fühlbar zu machen, und als hinreichend ist, sein Spiel, seine Rolle und das Stück zu Fall zu bringen.

Maas für Maas.

Maas für Maas ist im Jahre 1604 aufgeführt worden; man vermuthet es nicht viel früher geschrieben. Auch diesem Stücke, wie den beiden vorher erwähnten und den lustigen Weibern von Windsor, liegt eine italienische Novelle als erste Quelle unter. Sie befindet sich in Giraldi Cinthio's Hekatomithi (8, 5.), und von da übersetzt in Whetstone's heptameron of civil discourses 1582. Der harte und unwohlthuende Inhalt dieser Novelle ist in der Kürze dieser. Des Kaisers Statthalter in Inspruck, Juriste mit Namen, dem auferlegt ist, während der Abwesenheit des Fürsten sich nichts gegen die Gerechtigkeit zu Schulden kommen zu lassen, verurtheilt einen Jüngling wegen des Vergehens, das in Maas für Maas Claudio begeht, zum Tode; er verführt durch das doppelte Versprechen der Ehe und der Freigabe ihres Bruders die fürbittende Schwester (Eritia) zu demselben Vergehen, wegen dessen er den Bruder verurtheilt hatte, und läßt ihn dann

dennoch hinrichten und der Schwester die Leiche ins Haus schicken. Der Kaiser verurtheilt den Statthalter, Critia zu heirathen, um dann enthauptet zu werden. Auf ihre Fürbitte wird ihm das Leben geschenkt und sie behält ihn zum Gatten.

Derselbe Whetstone, der diese Novelle übersetzte, hatte schon vorher (1578) ein zehnaktiges Stück über diesen Gegenstand, Promos und Kassandra, drucken lassen, das nie aufgeführt worden ist. Schon Er fühlte das Bedürfniß, den abstoßenden Inhalt der Erzählung zu mildern. Da das Stück durch seinen guten Ausgang ein Lustspiel werden mußte, so versetzte er die ernste Handlung mit burlesken Zwischenscenen, die den Sinn derselben, ähnlich wie die in Shakespeare's Stücke aber plumper, karrikiren, und so dem peinlichen Eindrucke ein Gegengewicht zu halten suchen. Der sündige Bruder wird, wie bei Shakespeare, nicht hingerichtet; der Kerkermeister läßt ihn frei und bringt der Schwester dafür den Kopf eines Gestorbenen als den ihres Bruders. Im Uebrigen ist der Verlauf so wie in der Novelle.

Shakespeare seinerseits hat dann in Maas für Maas, indem er die Spur Whetstone's in seinem Promos weiter verfolgte, die Fabel noch mehr gereinigt und gemildert. Der Kopf des Gestorbenen wird bei ihm nicht der Schwester gebracht, sondern, in einem natürlicheren und weniger grausamen Zwecke, dem Richter. Der Fall der Schwester wird durch die Einführung und Unterschiebung der früheren

Verlobten des Angelo vermieden, und so der Theil der Geschichte verändert, der schon darum der widerlichste ist, weil die Vermählung mit dem Mörder ihres Bruders, oder mit dem, der an ihm den Gerichtsmord wenigstens zu vollziehen befahl, etwas ungemein Herabwürdigendes für das Weib hat.

Auch so aber wird dem Stücke in dem Gefühle der meisten heutigen Leser nicht alles Abstoßende in seinem Inhalte genommen sein. Wir mögen es dem Dichter nicht verzeihen, daß er die harten Stoffe der italienischen Novellistik hier und in Ende gut Alles gut und in Cymbeline auf die Bühne gebracht hat und daß er uns zumuthet, mit dem empfindlicheren Auge im ausgeführten Bilde das zu sehen, was die Erzählung an dem stumpferen Ohre weniger eindringlich vorübergleiten läßt. Sogar ein Bewunderer wie Coleridge nannte dieß Stück, selbst indem er es mit ähnlichem, noch Uebertriebenerem in einem Stücke von Beaumont und Fletcher verglich, das peinlichste oder vielmehr das einzige peinliche Werk unter Shakespeares Dramen. Die komischen und tragischen Theile fand er gleich nahe an das Verabscheuungswürdige gränzend, die einen widerlich, die andern schrecklich; die Begnadigung und Verheirathung Angelo's nannte er entwürdigend für den weiblichen Charakter und der Forderung der strengen, aufgebrachten Gerechtigkeit nicht gemäß; denn Grausamkeit mit Lust und schandbarer Niederträchtigkeit könnten nicht vergeben werden, weil wir sie nicht innerlich bereut denken

können. — Diese Ausstellungen werden unwidersprechlich sein, sobald wir uns aus dem inneren Gange der Handlung und der Natur der Handelnden überzeugen müssen, daß in der That eine aufrichtige Reue bei Angelo undenkbar ist, und wenn wir annehmen, daß die „strenge, aufgebrachte Gerechtigkeit" die einzig wahre Gerechtigkeit, die in diesem Falle wohl angewandte Gerechtigkeit ist. Hierzu ist nöthig, daß wir, wie immer, auf die Motive der Handlungen zurückgehen und den psychologischen Zusammenhang derselben aufdecken. Erst dann kann man völlig übersehen, was Shakespeare aus dem spröden Stoffe jener Novelle gemacht hat; und man lernt sich vielleicht mit dem Kerne seines Stückes versöhnen, wenn man auch die Bitterkeit der Schale nicht ganz wohlschmeckend finden kann.

Eine Novelle, aus Shakespeares Stück geschöpft, mit allen Zügen seiner Charakteristik und seiner Darstellung der Verhältnisse ausgestattet und neben die ursprüngliche Quelle oder neben eine eben so treue Auflösung des Stückes von Whetstone gestellt, würde am allereinfachsten und vielleicht am schlagendsten den wunderbaren Abstand von Dichtung und Dichtung fühlbar machen, der unsern Shakespeare so einzig und abgesondert hinstellt; sie würde uns auf alle Fälle einen ganz andern Eindruck hinterlassen, als die Erzählung bei Giraldi Cinthio. Welch ein Reichthum von Erwägungen tritt uns aus Shakespeare entgegen, sobald wir den Bedingungen nachfragen, aus denen er die vorliegenden Thatsachen erwachsen läßt! Welch eine Tiefe der

Charaktere, die hier handeln und die uns schon eine Aufmerksamkeit abzwingen, ehe wir sie in jene peinlichen Verwickelungen verflochten sehen! Welch eine Kühnheit, die edelsten Gestalten gerade in eben diese gehässigen Verwickelungen zu bringen, gerade als ob es gälte, die Schwierigkeiten, die inneren Widersprüche der Handlung noch zu häufen! Und dann, welch ein umsichtiger Aufbau von Verhältnissen, die uns von vornherein beruhigen über die unheimlichen Vorgänge und uns ahnen lassen, daß sie nicht zu allzuschlimmem Ende führen werden! Hierin gerade beruht die eigentliche Milderung, die Shakespeare mit der herben Fabel vorgenommen hat; nicht in der Veränderung einzelner faktischer Theile derselben, sondern in der Begründung der Umstände, die die Haupthandlung umgeben, einleiten, veranlassen und fortführen.

Wie meisterlich ist gleich der Boden der öffentlichen Verhältnisse bereitet, auf dem der Dichter diese Sitten, diese Charaktere, diese Vorfälle heimisch gemacht hat! Die Scene ist nach Wien gelegt. Hier „dampft und siedet bis zum Ueberschäumen“ eine Verderbniß der Sitten, die die Gesellschaft untergraben und allen Anstand ganz verloren gemacht hat. Wir werfen in die Gefängnisse und in die Freudenhäuser einen Blick, der uns den Umfang und die Frechheit der herrschenden Zügellosigkeit beurtheilen läßt; wir sehen auf der Straße die lockeren Gesellen, die von der Freiheit vollen Gebrauch machen, mit der die üble Sitte am Gesetze vorbeischlüpfen darf. Die Unzucht ist ein all=

gemeines Laster geworden. Aller Gedanke scheint nur mit Händeln und Sitten dieser Art ausgefüllt. Wer sich dem üblen Rufe nie blosgestellt hat, wie Angelo, wird nicht für einen ganzen und heilen Mann, nicht für einen natürlich geschaffenen Menschen angesehen; ein Mann, wie der Herzog, der nie mit Weibern in Verkehr gestanden, entgeht der giftigen Zunge eines Lucio nicht; es ist dieser Lucio ein leichtsinniger Verleumder, aber auch in dem Kloster, in das sich der Herzog verbirgt, glaubt der Bruder Thomas im Anfange, es treibe ihn irgend ein galantes Abentheuer an diesen Ort des Geheimnisses. Die bestehenden Einschränkungen sind niedergeworfen, der Richter wird von der eingerissenen Freiheit an der Nase gezogen, das Gesetz ist, wie dem Kinde eine nie gebrauchte Ruthe, mehr ein Spott als ein Schrecknis. Es gibt ein strenges altes Statut, das die Todesstrafe auf Unzucht setzt. Es ist als zu hart seit 14 Jahren, wie der nachher davon betroffene Claudio übertreibend sagt, seit 19 Jahren bei Seite gesetzt worden und in Vergessenheit gerathen. Es war eine Vogelscheuche, sagt Angelo davon, die durch Unbeweglichkeit und Gewohnheit für die Raubvögel mehr eine Zufluchtsstätte als ein Schrecken geworden war.

Der dieß Gesetz so hatte einschlummern lassen, der regierende Herzog, that es aus Herzensgüte und angeborener Milde. Er selbst glaubt sich das Zeugniß geben zu dürfen, daß er sogar dem Neidischen ein Soldat, ein Gelehrter und Staatsmann scheinen müsse. Er hat die erha-

bene sittliche Ansicht, daß der Herrscher und Richter so heilig als streng sein müsse, ein Muster für Alle, Tugend wie er geht und Güte wie er steht; der gilt ihm für einen Tyrannen, der Andere straft um Fehler denen er selbst verfallen ist. Sein ganzes Naturell ist das eines Mannes von Mäßigung, von Sanftmuth und Gelassenheit, sein ganzes Streben das eines besonnenen Weisen. Er liebt das Volk, aber er mag seinen lauten Beifall und Zudrang nicht, er hält den nicht für einen Mann von reifem Urtheil der es thut. Er hat einen Zug zur Einsamkeit und spielt die Rolle des Mönchs vielleicht noch besser als die des Staatsmanns; sein ernstes Bemühen war stets sich selbst zu kennen, aber auch die Menschen zu kennen und die Werkzeuge seines Regiments zu prüfen, ist ihm eine Art Bedürfniß. Diese in allen Verhältnissen mehrseitige Natur, die die Dinge nicht schroff und aus Einerlei Gesichtspunkt sieht, verräth sich auch in seinem Verhalten zu jenen Sitten oder Unsitten des Wiener Volkes, die allmählig zu einer Höhe gewachsen sind, zu der der Fürst nicht mehr still sitzen darf. Er selbst ist nicht sinnlicher Natur, aber er beurtheilt nicht wie Angelo die die es sind mit unbilliger Härte und Strenge; ernst und gemessen ist er weniger selber von froher Gemüthsart als erfreut, Andere froh zu wissen. In diesem milden Sinne hat er jene strengen Gesetze einschlafen lassen, aber er hat dadurch dem Laster freien Lauf gegeben; die zur Gewohnheit gewordene Gnade und Nachsicht hat die allgemeine Ausbreitung lockerer Sit-

ten zur Folge gehabt; diese Früchte seiner Güte schrecken ihn auf zur Abhülfe. Aber selbst indem er nun zur Strenge greift, läßt er dieselbe doppelseitige Erwägung walten, die ihm überall eigen ist: er bedenkt, daß es tyrannisch und hart wäre, wollte Er selbst, der erst durch seine Lässigkeit der Sünde gleichsam einen Freipaß gab, plötzlich zur Strenge überspringen. Er entfernt sich daher und trägt einem Statthalter auf, diesen Uebergang von der bisherigen laxen Rechtspflege zu der neuen Einschärfung der alten, stumpf gewordenen, strengen Gesetze zu machen.

Zu diesem Posten wählt er mit sorglichem Vorbedacht, in einer wohlerwogenen und durchgohrenen Absicht, nicht den Mann, der dafür zunächst in Frage kommen sollte, den Escalus, der ihm, dem Herzoge, an weiser Mäßigung und gerechtem Geiste gleich, an Rang am nächsten, mit allen Eigenschaften eines großen Staats- und Rechtskundigen ausgestattet ist, sondern den jüngeren Angelo, den seine strengen Sitten und seine feste Enthaltsamkeit gerade zum Zweck der Rückführung jener schärferen Zuchtgesetze zu empfehlen scheinen. Diesen Mann umgibt ein Heiligenschein und ein unantastbarer Ruf von Unbescholtenheit und reinem Wandel. In der seltenen Erscheinung eines vereinzelten Stoikers mitten in einer sybaritischen Stadt sieht man ihn nur in ernster, würdiger Haltung, mit gesetztem Gesicht und überlegtem Worte, als ob er jede Thorheit scheuchte sich vor ihm zu verkriechen. Der Herzog nennt ihn streng und scharf; er gestehe kaum, daß

sein Blut fließe und daß sein Hunger mehr nach Brod als nach Steinen stehe. Den leichtfertigen Wüstlingen gilt er für einen schneeblütigen Gelehrten, der zum Gewinn der Seele, mit Fasten und Studiren den natürlichen Stachel der Sinne in sich abgestumpft hat. Er selbst darf sich im schweigenden Rath seiner Seele gestehen, daß Wollust ihn nie angewandelt und daß er über der Menschen Verliebtheit stets gelächelt habe wie über eine verächtliche und undenkbare Sache. Er steht nicht an, als ihm Escalus später bei seiner Strenge gegen die Sittenlosen die Möglichkeit einer ähnlichen Vergehung von seiner Seite zu bedenken gibt, Strafe und Tadel auf sich herabzubeschwören und stolz zu antworten: es sei ein Anderes in Versuchung zu kommen, und der Versuchung zu erliegen. Daß diese Tugend und Enthaltsamkeit bei so viel Jugend gezwungen und überspannt ist, beweist schon die ängstliche Sorgfalt, mit der Angelo auf den äußeren Schein mehr hält, als auf das innere Wesen. Er ist stets auf der Hut vor dem Neide, er hat den reizbarsten Ehrgeiz, den Ruf des Untadelhaften keinen Augenblick zu verlieren. Diesen Ehrgeiz, diesen Stolz auf seine Tugend wagt er sogar allein und im Selbstgespräche kaum sich selber zu gestehen. Dieser Ehrgeiz hängt mit seinem ehrsüchtigen Streben nach äußerem Rang und Würden, und dieses mit jenem innig zusammen. Er hat sich tief versenkt in die Studien des Staats und des Rechts, er hat über diesen ernsten Beschäftigungen in der That das Blut und die Leidenschaft

in sich zurückgedrängt, er hat sich gleichmäßig strenge und unbeugsame Grundsätze ausgebildet für sein sittliches Leben und Verhalten, für die Wissenschaft des Rechts und für die Praxis des Staatsmannes und Richters, um sich mit allen diesen Eigenschaften zugleich auf dem Wege der Ehre vorzubringen und zu empfehlen.

Diesem unnatürlich gespannten Bestreben sieht nun der seelenkundige Herzog in dem brauchbaren, versprechenden, von der Natur reich begabten jungen Manne zu. Er scheint aber seinem äußeren politischen, wie seinem inneren sittlichen Ehrgeize zu mißtrauen und die Gelegenheit bietet sich ihm willkommen, ihn von beiden Seiten zugleich auf die Probe zu stellen. Der forschende und beobachtende Fürst hat ihn belauscht, wie er in einem wenig bekannt gewordenen umschleierten Verhältnisse sich benommen hatte, und diese Erfahrung schien ihn zweifelhaft gemacht zu haben, ob der talentvolle Mann nicht auf dem Wege sei, in seinen ehrgeizigen Bestrebungen ein blutloser Ascet, ein herzloser Jurist und ein egoistischer Diplomat zu werden; ob nicht der gleisnerische Schein des Tugendhaften mehr in ihm wiege als die wirkliche, noch ungeprüfte Tugend. Der Herzog hat erfahren, daß dieser Angelo mit einer Mariane verlobt war, der Schwester eines edlen und berühmten Seehelden Friedrich. Dieser Bruder verunglückte vor dem schon bestimmten Trauungstage mit seinem Schiffe und mit dem Heirathsgute der Schwester, und der Bräutigam ist grausam und hartherzig genug, sie, die ihn nun

weder mit ihrem Vermögen noch mit ihrer Verwandtschaft weiter fördern konnte, zu verlassen, ja, um seine Handlungsweise zu rechtfertigen und ihr eine gute Farbe zu geben, Entdeckungen über ihre verletzte Ehre vorzugeben. Auch in diesem Zuge ist das stolze Emporstreben nach Rang, Besitz und Ansehen und das stolze Prunken mit einer höchst empfindlichen Sittlichkeit zugleich erkennbar; der Dichter hat ihn weise vorausgeschickt wie in Viel Lärmen um Nichts Claudio's erste Täuschung seiner späteren, um den Charakter bestimmter auszuzeichnen. Der Herzog will nun, indem er Angelo die Stelle des Statthalters überträgt und ihm die Wachsamkeit auf die Herstellung besserer Zucht in Wien empfiehlt, in der doppelten Absicht prüfen, wie Angelo in dem gegebenen großen Spielraum sich nach beiden Seiten hin bewegen wird; zu welchen Schritten ihn seine Sittenstrenge bestimmen und welchen Einfluß seine neue Macht über seinen Charakter üben wird. Der Herzog selbst gibt eine Reise vor, beobachtet aber in Mönchsgewand versteckt in nächster Nähe alle Ereignisse. Schon diese Art, wie wir den umsichtigen Mann nun über jedem Vorfall wachen und gleichsam Vorsehung spielen sehen, macht, daß uns die Vorgänge, die sich nun entwickeln, beruhigter treffen; das Peinliche und Harte in ihnen wird nun erst recht gemildert; es befindet sich in dem Schauspiele selbst ein überlegener Maschinist und Zuschauer, vor dem uns die Handlung wie ein Schauspiel im Schauspiele zu verlaufen scheint; wir sind um einen schlimmen Ausgang der

schlimmen Händel auf diese Weise unbesorgt. Von dieser ganzen Einkleidung und dem Zartsinn, der sie eingab, ist in der Novelle und in Whetstone's Stück keine Spur zu finden.

Nun beginnt denn der Amtslauf des jungen, eifrigen Staatsmannes. Er zieht die drakonischen Zuchtgesetze, die so lange ausgesetzt waren, aus dem Staube hervor; das Recht soll nicht länger eine verspottete Vogelscheuche bleiben; es soll nicht ferner ausnahmslose Gnade herrschen, sondern ausnahmslose Gerechtigkeit. Der starre Jurist ist es zufrieden, daß die Welt zu Grunde gehe, wenn nur das Recht seinen Lauf hat; er dünkt sich menschlich, wenn er in der Handhabung der Gerechtigkeit auf Abschreckung absieht, weil bei nachsichtloser Strenge das Gesetz prophetengleich die Sünde vor der Geburt erstickt, oder der erzeugten den Keim der Entwickelung ausbricht. Sein moralischer Unwille und das überhobene Gefühl seiner eigenen Reinheit wirken zu seinem Auftreten mit, und auch das Gefühl seiner neuen Würde; es gefällt ihm, die ihm übertragene „Riesenmacht" wie ein Riese zu brauchen. Claudio und Lucio sehen Beide auch jetzt jene zwei Neigungen seiner Seele bei der neuen Rolle die er spielt in Thätigkeit, seinen Tugendstolz, die Sucht sich einen Namen zu machen und sein Wohlgefallen an dem neuen Glanze seiner Herrschaft. Der Statthalter läßt nun alle lüderlichen Häuser in den Vorstädten niederreißen; die Gefängnisse füllen sich mit widrigen Verbrechern aller Art; auch einen jungen

Edlen sehen wir wegen eines vereinzelten Vergehens nach dem Kerker führen, öffentlich, zum Scandale der Stadt; an ihm soll ein Beispiel statuirt werden das in die Augen fällt. Ob die Zwecke der Abschreckung gerade in Bezug auf das Laster, um das es sich handelt, durch diese Strenge erreicht werden, das freilich scheinen die nächsten Folgen die wir übersehen sehr zweifelhaft zu machen. Die Kenner dieser Sünde und die Kenner der Menschen unter hoch und niedrig, die Lucios und die Pompejus, geben uns die wenig tröstliche Aussicht, auszurotten werde die freilich zu groß angewachsene Familie dieses Lasters nicht sein, wenn man nicht auch Essen und Trinken abschaffen und die Männer verschneiden wolle; wenn man um seinetwillen alle Köpfe wolle fallen lassen, so werde es bald an Köpfen fehlen. Und doch zeigt sich dieß noch nicht als die nächste Schwierigkeit. Sondern mit der Niederreißung jener Wohnstätten des Lasters findet man dieses darum keineswegs vertilgt, das Gewerbe wandert nur aus und ändert nur den Platz. Die Gewohnheitssünder lassen sich durch keine Vermahnung und Drohung schrecken. Dabei greifen die Werkzeuge der Gerechtigkeit fehl: der wackere Ellbogen, aus dem Geschlechte der Dogberry's, greift einen armen Schelm an, der nach den Andeutungen des Clowns gar nicht fähig ist zu sündigen, dieweil es in Ellbogens Hause schlimmer bestellt und seine eigene Frau offenkundig ganz anders schuldig ist als der verhaftete „Schaum". Dieß ist denn nach Shakespeare's Weise die

burleske Parodie der Gerechtigkeitspflege des Angelo, der zuletzt der Sünde mehr blos ist, als irgend einer seiner Delinquenten. Die aber bei diesem Systeme ganz frei ausgehen, das sind gerade die Verstocktesten und Abgefeimtesten, die das Gesetz am ersten treffen sollte. Ein Lucio, der ehrlose Verleumder und Lügner, dessen stehende Sünde es ist, „mit Mädchen den Kibitz zu spielen, die Zunge weit vom Herzen", der seine Helfershelfer wie seine Opfer kalt in's Unglück bringt, sich selbst aber mit falschen Eiden loszu machen kein Bedenken trägt, Er der Unverbesserliche gerade ist dem Gesetze unerreichbar, er spottet seiner Strenge, er geht ohne Verantwortung aus, während ein geringer Fehltritt seinen Freund Claudio auf den Richtblock bringen soll.

Claudio war mit einer genauen Freundin seiner vortrefflichen Schwester Isabella verlobt; sie ward in heimlicher Verbindung sein Weib; die äußere Förmlichkeit der Ehe ward aufgeschoben, weil eine Mitgift für Juliette in den Koffern ihrer Verwandten ruhte, die erst für die Heirath der Beiden gewonnen werden sollten. Juliette ist ein Geschöpf, die schon durch Isabellens Freundschaft ehrbar erscheint, wir sehen sie nur vorübergehend in ihrer Haft, gefaßt und reuig in innerster Seele. Claudio selbst wird als ein verläßiger Mann von Wort bezeichnet, um so viel weniger war bei dem gegenseitigen Fehltritt irgend eine schlimme Absicht. Er fehlte, weil er augenblicklichen Eindrücken in lebhafter und sanguinischer Natur ganz an=

ders als ein Angelo hingegeben ist. So lernen wir ihn nachher auch kennen, als er den Preis, um den Isabella sein Leben erkaufen soll, in der ersten Anwandlung des Ehrgefühls weit wegwirft, und gleich darauf, da er sich die Schrecken des Todes vormalt, diesen Preis gerne bezahlen sähe. Er sündigte wie im Traum, sagt selbst der Kerkermeister bedauernd von Claudio; alle Sekten und jedes Alter sind dieser Schwäche verfallen, und Er soll darum sterben! Und er soll um dieses moralischen Fehltritts willen einer erbarmungslosen Rechtssatzung zum Opfer fallen, soll sterben durch jenen Angelo, der sich gegen Maria eines viel schlimmern moralischen Fehlers schuldig gemacht hatte aus dem ganz ähnlichen Motive. Denn was war doch schuldvoller, jene Vorwegnahme des Eherechts von Seiten des treuen Claudio oder der Treubruch Angelo's und seine Auflösung eines festgeschlossenen Verlöbnisses? Mahnte die Aehnlichkeit des Verhältnisses nicht den gestrengen Richter an seine eigene Schuld? Es wird ihm diese Erinnerung zum Ueberflusse von Escalus, von Isabella, von dem Kerkermeister nahe genug gelegt. Aber er denkt nur an den Buchstaben der Schuld und des Gesetzes und fühlt sich gegen alle Vorstellung und Verweisungen an seinen eigenen Busen in seiner Unverwundbarkeit sicher. Er ahnt nicht, wie schnell in ihm selbst dieser Tugendstolz zu Schanden werden sollte.

Claudio läßt seine Schwester Isabella auffordern, da seine Appellation den Herzog nicht erreichen kann, bei

Angelo für sein Leben zu bitten. Er weiß daß ihre Jugend und Schönheit ihn rühren wird, er weiß daß sie glückliche geistige Gaben besitzt, daß sie der Ueberredung fähig ist, „wenn sie mit Geist und Rede spielen will.“ Er kann auch von ihr wissen, daß sie Menschen klug und scharf durchschaut; sie beweist es wenigstens nachher an ihm selbst. (Sie kennt ihn wohl, als sie ihm Angelo's Anträge ausrichten soll; sie fürchtet von ihm ehe sie ihn spricht; als er ihr seine Versicherungen gibt glaubt sie ihm; und dann entspricht er zuerst in seiner anfänglichen Festigkeit ihrem Glauben, aber noch mehr in seiner Verzagung ihrer richtigen, ersten Furcht.) Diese Menschenkenntniß nun, so viel Geist und Schönheit, so viele Gaben zur Welt und ihrem Gebrauche ist Isabella im Begriff in das Kloster zu tragen. Sie besitzt wie der Herzog in wohlabgewogenem Verhältnisse die doppelseitige Natur, die Welt je nach den Umständen besitzen und entbehren zu können. Sie hat bereits ihr Noviziat begonnen; die Klosterregel ist ihr bekannt; sie ist ihr eher zu wenig als zu sehr beschränkend. Dem gemeinen Lucio, dem ein Angelo und seine Tugend, der Herzog und sein Rang, der Mönch und sein Stand nicht zu heilig ist, um sie durch seine Verleumdungen zu entweihen, ist Isabella allein fähig durch den Eindruck ihres Wesens Scheu einzuflößen: er sieht sie bereits dem Himmel eingebürgert, geheiligt durch ihre Entsagung wie einen unsterblichen Geist, zu dem man wahr und aufrichtig wie zu einer Heiligen sprechen muß. Da sie ihres Bru-

ders Vergehung erfährt, ist sie streng genug, gegen das Gesetz und seinen Vollzug keine Einwendung zu haben; nicht ist sie so überheroisch in ihrer Tugend, daß sie nicht die menschliche Regung fühlte ihres Bruders Leben gerne zu retten; sie sieht einen strafenswerthen Fehler in seinem Falle, aber sie sieht keinen Fehler darin, ihn zu vergeben; sie geht sogar vor dem Richter so weit, den Fehler Claudio's mehr als ihre Ansicht ist herabzuschätzen. Stark wie sie ist, scheut sie nicht den Schein der Schwäche auf sich und ihr ganzes Geschlecht zu nehmen, der große Gegensatz hierin gegen Angelo, der mit dem Schein der Stärke und Sittenstrenge fällt. Da ihre Tugend auf die Probe gesetzt wird, zeigt sie sich in Wahrheit als den Helden für den sie vorher Angelo gehalten hatte; und wie mitleidig sie vorher für Claudio empfunden hatte, sobald er sein Leben um ihre Schande will und ihre zweimalige Erinnerung an ihren ehrenhaften gestorbenen Vater nicht achtet, verwirft sie ihn aufgebracht, denn sie hält nun sein Vergehen nicht für zufällig sondern für ein Gewerbe. Wie sehr diese Strenge und dieser Heroismus ascetisch und nonnenhaft, dem Tugendstolze und dem ehrwürdigen Scheine Angelo's ähnlich dünken mag, doch ist sie auch hierin Angelo's Gegenbild, von aller falschen Anstellerei so fern, daß sie auf des Mönch-Herzogs Vorstellung, wie Tugend kühn und nie furchtsam sei, den Schein des Lasters um eines wahrhaft tugendlichen Zweckes willen auf sich zu nehmen, sich nicht bedenkt und in den abenteuerlichen Plan eingeht, durch

einen frommen Betrug ihrem Bruder Rettung und der verlassenen Mariane ihren treulosen Verlobten wieder zu verschaffen. Das Mitleid um ihren Bruder hilft ihr nicht über die Sünde, wohl aber über den Schein der Sünde hinweg; Gefühl und Weiblichkeit entwickelt sich gerade bei einer Handlung, zu der eine männische Verleugnung weiblichen Zartgefühls zu gehören scheint. Ganz derselbe Fall ist nachher noch einmal in ihr zu beobachten, als sie von Mariane gebeten wird, für das Leben Angelo's zu flehen, den sie noch für den Tödter ihres Bruders hält. Es kann die Stärke eines männlichen Asceten dazu zu gehören scheinen, daß sie sich auch jetzt noch bei des Bruders Tod beruhigt, dem sein Recht geworden sei; aber gewisser gehört die ganze weibliche Sanftmuth und Erbarmung und die Entfernung von jedem Gefühl des Nachtragens und der Rache dazu, daß sie in demselben Athemzuge für Angelo's Leben bittet. Die Mischung von Mitleid und Charakterstärke, von eigener Reinheit und Rücksicht auf anderer Schwäche, von Zärtlichkeit und Festigkeit, von weiblicher Schüchternheit ja selbst Mistrauen in sich selbst und dem sichersten Takte des Handelns, von Bescheidenheit und Befähigung, von Bescheidung und von geistiger und sittlicher Kraftentfaltung, durchzieht den ganzen Charakter dieses Weibes. Sie steht in der Mitte der allgemeinen Verderbniß über alle Niederungen des Lasters schlank emporgehoben in einer fleckenlosen Reinheit des Gemüths, ein Wesen, dessen Gedanken schon halb der Erde entrückt, dessen

Sinne den Berührungen gemeiner Leidenschaft entnommen waren.

Wie sehr solch ein Wesen vielleicht durch die fast übermenschliche Größe seiner Tugend gerade an Sympathie in uns einbüßt, so ist es doch, wenn man die Dichtung ein wenig symbolisch verstehen will, vortrefflich und völlig in des Dichters Plan gewesen, daß er gerade solch einen Engel zu dem Versucher der Tugend Angelo's haben wollte. Beider Charaktere und die Folgen ihrer Begegnung erläutern sich erst aus der aufmerksamsten Wägung jedes Wortes bei diesem Zusammentreffen. Isabella erscheint, begleitet von Lucio, vor dem Statthalter und es kämpft noch in ihr die natürliche Abneigung der keuschesten Seele, für eine Sünde zu sprechen die sie am meisten verabscheut, mit dem Mitleid für ihren Bruder; ihre Bitte nimmt daher die bezeichnende Wendung, daß sie um Verurtheilung der Sünde und Begnadigung des Sünders anhält. Sie ist im Streite des Wollens und Nichtwollens, sie ist daher nicht in der Laune der Ueberredung, sie kann in dieser Stimmung nicht „Geist und Rede spielen lassen *wollen*"; sie erkennt daher auf die erste amtsmäßige und lakonische Weigerung die Gerechtigkeit des zwar strengen Gesetzes an, sie gibt das Leben ihres Bruders auf und geht. Schon dieser Zug, diese seltsame Art ein Gesuch zu betreiben, muß dem gesetzten und ernsten Richter auffallen und Achtung einflößen. Sie nimmt die abgebrochene Bitte auf Lucio's vorwurfsvolle Rüge ihrer Kälte noch einmal auf. Die Gerechtig-

keit des Gesetzes anerkennend sieht sie nichts, was der Gnade im Wege sei. Sie verficht dies mit dem Verstande, sie legt ihm dieß an's Herz mit dem Gefühle, die mädchenhafte Schüchternheit legt sich ab, sie findet mit den Regungen des Mitleids zugleich ihre natürliche Beredsamkeit und ihr schönes Herz legt sich mehr und mehr offen. Bei dem ersten Anschlag dieses rührenden Tones aus der Seele des großen und strengen Weibes fühlt sich Angelo bewegt und wie in einer ersten Ahnung der Macht, die dieses Wesen über ihn gewinnen könnte, bittet er sie wegzugehen. Sie faßt ihn stärker; sie mahnt ihn an die ewige Gerechtigkeit, die für die ganze verfallene Menschheit Gnade und Versöhnung gefunden habe. Er will in ihren Augen nicht als ein Barbar erscheinen und läßt sich herab, ihr die menschlich mitleidvolle Seite in seiner strengen Handhabung der Gerechtigkeit auseinanderzusetzen, in mehr Worten, als er sonst liebt zu thun. Er schließt mit einem erneuten Abschlag und mit der Bitte, daß sie sich zufrieden stelle. Die allgemeinen Gründe, mit denen sie Amtsgewissen und Gemüth bei ihm zu erschüttern strebte, sind nun erschöpft; das natürlichste Geschick heißt sie jetzt die Angriffsweise ändern: sie spricht zu seiner Person; und da ihn seine letzten Worte als einen Mann von sinnvoll geistiger Natur gezeigt haben, ruft sie unwillkürlich auch in sich die letzten Waffen ihres Geistes zu Hülfe. „So müßt Ihr denn der Erste sein, sagt sie, der diesen Spruch fällt und Er der Erste der darunter leidet. O! es ist herrlich, eines

Riesen Stärke zu haben, aber tyrannisch, sie wie ein Riese zu gebrauchen!“ Aus diesem letzten Tone geht sie bis zu sarkastischer Bitterkeit in ihrem Gemälde der kleinen Großen, die, wenn sie Jupiters Donner besäßen, ihr kurzlebiges Dasein zu nichts als donnern verbrauchen würden; indem sie die kurze kleine Macht des Menschen gegen Gott setzt, kann sie ihn mittelbar zugleich an seine vorübergehende Bestallung erinnern, in der er um so mehr Ursache hat, sein „gläsern Element“ in Anwendung seiner Machtvollkommenheit zu bedenken. Wie bricht aber der tiefsinnige Schluß dieses Ausfalls allem Beleidigenden und Anreizenden, das darin liegen konnte, die Spitze ab! Der stolze Mensch, sagt sie, spielt wie ein zorniger Affe solche phantastische Streiche vor dem Himmel, daß die Engel weinen, die, gelaunt wie wir, sich alle sterblich lachen würden! Wie schön charakterisirt dieß diese Halbheilige, daß sie die Engel über unsere menschliche Ueberhebung weinend glaubt, daß, wenn sie ihnen unsere menschliche spottsüchtige Natur in Gedanken leiht, sie als die Folge sieht, daß sie sich sterblich lachen würden, weil diese Gemüthsart in ihren Augen keinen Theil am Himmel und an der Unsterblichkeit hat. Isabella gönnt dem schweigenden betroffenen Angelo Zeit, über den Tiefsinn ihrer Rede und die tiefen Züge ihres Charakters nachzudenken, indem sie nun in der Stimmung ist, ihrer Beredsamkeit vollen Lauf zu lassen. Sie überrascht und beschäftigt ihn aber mit stets neuen treffenden Angriffen auf sein Allerinnerstes. Der

bloße Blick auf diesen Mann hat ihrem menschenkennenden Instinkte sein Wesen verrathen; sie mußte ihm in einem Nu das absehen, was der Herzog und die Claudio und Lucio aus längerer Beobachtung von ihm glaubten, wie hoch erfüllt er sei von seiner machtvollen Stellung und von seiner unbescholtenen Tugend. Sie hat ihn daher zuerst an den rechten Gebrauch seiner Macht gemahnt und mahnt ihn jetzt an den seiner Tugend; sie schmeichelt dabei (ohne es zu wollen, da sie auch nach ihrer ganz späten Aeußerung an seine Tugend in voller Ueberzeugung glaubt) dem besten Theile in ihm und machte dadurch noch mehr gut, was ihre Bitterkeit über die Ueberhebung der Großen unter den Menschen verdorben haben konnte. Sie legt ihm an's Herz, wir dürften nicht unseren Bruder nach uns, Er nicht den ihren nach sich selber wägen. Sie spielt nur hin auf diese Stärke seiner Tugend; um auch nicht den Schein des Schmeichlens zu haben, lenkt sie aber ihre Rede auf die äußere Macht und Größe zurück: die Hoheit, wenn sie auch wie andere irrt, hat doch eine Art von Arznei in sich selbst, die das Laster verschließt, übernarbt, den Schaden unbemerklich macht. Sie will sagen: jene Nothwendigkeit der Behauptung äußerer Würde, die dem Mächtigen auferlegt ist, zwingt ihn seine Fehler und sündigen Neigungen mehr zu beherrschen und wo sie sich nicht unterdrücken lassen mit dem Firnisse des guten Scheins zu überdecken; sie mahnt ihn also, wenn er auch nur tief in seinem Herzen die Anlage zu solch einer Schuld (a na–

tural guiltiness) gewahre und das menschlich Natürliche in jener Schwäche erkenne, dann keinen Gedanken gegen ihres Bruders Leben zu fassen. Sie greift ihm also auch noch von der Seite seines Tugendstolzes, und was dabei von Scheinheiligkeit und Heuchelei war, tief in die Geheimnisse seines Busens, was Wunder, daß die ganzen bisherigen stillen Vorgänge in seinem Inneren sich zuletzt nur in dem Ausdruck des tiefen Erstaunens Luft machen (der in der deutschen Uebersetzung ganz werthlos wird): „Sie spricht, und es ist solcher Sinn, daß mein Sinn mit ihm brütet!“ Er empfängt die fruchtbaren Räthsel, die sie spricht, in einem begreifenden, entgegenkommenden Geiste, da jedes Wort wie aus dem innersten System seiner eigenen Grundsätze, seiner Gedanken, seiner ganzen Natur entnommen ist. Noch immer ist er bis jetzt seiner selbst Herr; er grüßt sie noch einmal zum Abschied. Da, auf eine einfache nochmalige Bitte, entschlüpft ihm das verhängnißvolle Wort: kommt morgen wieder! der Weg der Versuchung ist mit diesen wenigen Sylben betreten. Fast ginge ihn der stolze Mann noch einmal glücklich zurück! Hört, sagt sie, wie ich euch bestechen will! Wie, mich bestechen, fragt er? und Lucio fürchtet sogleich, daß dieß Eine Wort ihr Gesuch vereiteln würde. Aber sie gibt der Sache eine neue Wendung, die den wankenden Mann von Neuem bezaubern muß: Ja, erwiedert sie, mit Geschenken die der Himmel mit euch theilen soll, mit Gebeten frommer Seelen, enthaltsamer Jungfrauen, die vom Zeitlichen gereinigt sind.

Er gesteht es nun, wo wir allein mit ihm sind, daß er auf dem Wege zur Versuchung ist, wo Gebete seine Wünsche kreuzen. So finden wir ihn auch später wieder, daß seine eigenen Gebete und Gedanken auseinandergehen: der Himmel hat seine leeren Worte, seine Einbildungskraft ankert auf Isabella. Es rächt sich plötzlich der unterdrückte Sinn an dem unnatürlichen Zwange, und alles was den Mann bisher ehrgeizig und stolz gemacht hat, seine Studien sind ihm welk und langweilig und seine tugendliche Würde wiegt ihm kaum wie eine Feder schwer. Ihm, der nie der Versuchung leichter Dirnen, ihrer Kunst oder Natur, im mindesten ausgesetzt war, er erliegt der gefährlichen Versuchung der Bescheidenheit; der böse Feind födert den Heiligen mit einer Heiligen und treibt ihn, aus Liebe zu Tugend zu sündigen. Isabella selber, nachdem sie die ganze Reihe von Angelo's Verirrungen übersehen und darunter zu leiden gehabt hatte, gibt ihm das Zeugniß, daß sie glauben müsse, es habe pflichtvolle Rechtschaffenheit seine Handlungen geleitet, bis er sie gesehen habe. Und daß diese ganze Erscheinung, so viel Geist, Schönheit und Tugend in wunderbarer Vereinigung, des Mannes Phantasie ergriff, sich plötzlich aller seiner Sinne bemächtigte, ihn zu dem Bekenntnisse zwingt, daß auch sein Blut Blut wie anderer Menschen ist, daß sie seine staatsmännische Gelassenheit, seinen richterlichen Ernst, seine ascetische Gemüthsruhe mit Einemmale über den Haufen wirft, wer würde dieß nicht begreifen? Warum aber ist

sein erster Gedanke nicht an eine ehrbare und erlaubte Liebe? Warum weilt sein Gedanke sogleich auf dem für ihn so vorwurfsvollen Bilde, in dem er sich fragt: da wir so vielen wüsten Boden haben, sollen wir die Tempel niederreißen, den Frevel dort zu bauen? Hielt er sie, was nach seiner Kunde möglich war, für eine schon geweihte Nonne, so waren seine Anschläge um so frevelhafter. Aber auch ohne dieses mußte ihm sein Verhältniß zu Mariane im Sinne liegen, er mußte ihre Einsprache gegen jede Ehe fürchten; er scheut die Veröffentlichung dieser geheim gehaltenen Geschichte und verliert sich mehr und mehr in den Taumel seiner Begierden, die ihn verführen von Macht und Gelegenheit einen Vortheil zu ziehen, der ihm die Aussicht ließ, außer gegen Eine, deren Schätzung ihm freilich die von aller übrigen Welt hätte aufwiegen sollen, den Schein seiner Tadellosigkeit aufrecht halten zu können. Sein früheres herzloses Benehmen gegen Mariane wird so die Quelle einer zweiten größeren Schmach; die Natur, die dort wirkte, wirkt aus jenem Verhältnisse auch in dieß neue herüber. Da sie ihn zu der bestimmten Stunde wieder besucht, überläßt er sich wie fatalistisch den Eindrücken, die er von ihr hinnehmen wird: er ist getheilt in sich mit seinem Gesuch, wie sie es mit dem ihren war, als sie das erstemal zu ihm kam. Noch einmal geht sie schnell befriedigt auf seinen abschlägigen Bescheid hinweg. Er hält sie zurück. Er möchte noch jetzt gerne der Versuchung ausweichen, aber Isabella ist gefährlich für ihn; sie ist

geistreich, er kann zu ihr reden ohne die stumpfe Deutlichkeit, vor der er noch jetzt erröthen würde. Unglücklicherweise kommt sie ihm mit einem Satze halb entgegen, den er so misverstehen konnte, als sähe sie Vergehen wie das ihres Bruders für nicht so sträflich an. Auf seine erste verfängliche Frage versteht sie ihn schnell, aber sie ist in der Ueberzeugung, daß er sie nur prüfen wolle. Sie weicht ihm in zweideutigen Antworten aus, die ihn zweifeln lassen, ob Schlauheit, ob Unschuld aus ihr spricht; das geistreiche Spiel ihrer ersten Unterhaltung beginnt wieder auf einem gefährlicheren Boden; ihre Misverständnisse locken ihn fort und fort, zwar Räthsel, aber immer klarere Räthsel zu reden. Da sie noch einmal etwas Allgemeines über die Gebrechlichkeit des weiblichen Geschlechts sagt, was wie eine Nachgiebigkeit klingen kann, erst nun tritt er kühn und deutlich hervor; derselbe Mund, der das Todesurtheil über die Sünde sprach, fordert zu einer schmählicheren Begehung derselben Sünde auf. Sie glaubt es noch nicht fest; erst da er schwört, bricht ihr ganzer Abscheu gegen ihn aus. Er prallt ab an dem kalten Juristen, an dem herzlos Umsichtigen, der jeden Fall voraus erwogen hat und im besten Zuge ist, sich zum förmlichen Bösewichte zu verhärten. Auf denselben Schutz, den sein guter Ruf ihm gewährt, der selbst Isabella noch eben überzeugt hatte, seine Worte bezweckten eine bloße Prüfung, auf dieselbe Sicherheit baut er seine Kühnheit; er weiß, sie wird in ihrer zarten Verschämtheit nicht wagen ihn anzuklagen,

da sie sich selbst mehr schaden wird als ihm: „sein Falsch wird ihr Wahr besiegen.“ Die tyrannische Ader, die in diesem Manne der eisigen Consequenz schlummerte, erwacht, so bald er gereizt ist und die Maske einmal abgeworfen hat; er peinigt sie nun selbst mit der Drohung, den Tod ihres Bruders zu erschweren. Wie er nun zum Ziele gekommen zu sein glaubt und die eine Unthat begangen hat, zieht es ihn auf der schiefen Bahn der Verbrechen weiter; und immer mehr wird der tiefe Schatten sichtbar, den das Licht dieses glänzendbegabten Mannes wirft, und die böse Anlage die in seinem Inneren bisher verborgen lag, dessen Aeußeres eine übermenschliche Sittenreinheit versprach. Er überlegt sich, in welche Verlegenheiten ihn die Freigebung Claudio's bringen muß, dessen Tod Er, der Unerbittliche, von der öffentlichen Gerichtsbühne herab feierlich verkündigt hatte. Seine Begnadigung, von ihm unerwartet, müßte eine Anklage Isabellens, wenn sie sie doch wagen sollte, im öffentlichen Glauben unterstützen. Was ihn aber ausdrücklich bestimmt, die Hinrichtung an ihm gegen sein Versprechen vollziehen zu lassen, ist die Furcht, daß der zügellose Jüngling für sein so erkauftes schimpfliches Leben Rache suchen und die Rücksicht nicht nehmen werde, die er der Scham und der Ueberlegung Isabellens zutraut.

Sobald Angelo an diesem Aeußersten angekommen ist, faßt ihn die Reue an; er erkennt mit Schrecken, wohin er wider seinen Willen ins Unheil gerissen ward, nachdem er

seine Tugend einmal verloren hatte; er steht gelähmt und unfähig zu allen Dingen; der Aufruf des Herzogs, der seine Rückkehr verkündet und zu öffentlicher Anklage gegen etwaige Ungerechtigkeiten auffordert, schlägt sein Herz mit Gewissensangst. Wie gern möchte er glauben, daß der Herzog wahnwitzig geworden sei! In welche schreckliche Folter muß es ihn spannen, da er diese verschämte Isabelle auf offener Straße die furchtbare Anklage laut erheben hört auf die Schändlichkeit ohne Namen, in dem Manne, dessen Tugend ohne Gleichen schien! Wie muß ihn Pein und Verzweiflung fassen, als er die Stimme der verlassenen Mariane hört und ihren Schleier fallen sieht! Wie steht er zuletzt am Pranger im Angesichte aller Welt, der bisher für einen Heiligen gegolten hat! Wie vernichtet muß er weggehen, eine Formalität mit Mariane gezwungen zu vollziehen, worauf sein Vermögen an die Verlassene fallen und Er selbst für Claudio's Hinrichtung sterben soll. Eine Last von Unehre und Schmach wälzt sich her über ihn, dem an Ehre und Würde, an dem Kleid und Schein der Würde und Ehre wenigstens Alles gelegen war, und dem nun dieß verhüllende Kleid so gewaltsam herabgerissen wird, daß Körper und Wesen seiner Ehre mit zerfleischt werden. Wie tief gesunken steht der, der bisher in der Meinung am höchsten gestanden hat, nun in der Schätzung der Besten, des Herzogs und des Escalus! So daß ihm gern zu glauben ist, wenn er zu dem Letzteren sagt, ihm durchdringe so tiefe Reue sein Herz, daß er den Tod viel lieber als Gnade em-

pfange. Denn wie sollte einem Verbrecher dieses Charakters der Tod nicht mehr Wohlthat gewesen sein als diese Beschämung? Aber er soll zum Leben und zur Erhebung von seinem Falle aufgehoben werden. Der Dichter hat in diesem Charakter eine neue Variation zu seinem Lieblingsthema vom Scheine entworfen. Die Aufgabe in Angelo ist ein würdiges Seitenstück von Arbeit für den Schauspieler, der die grobe Heuchelei darstellte, die aus der systematischen Selbstsucht eines Bösewichts wie Richard entspringt, und die rücksichtslose Verachtung alles Scheines, die in der Abwesenheit jeder Selbstsucht in dem Prinzen Heinrich ihren Grund hat; die Forderung ist hier, einen Menschen darzustellen, der für große, kühne, gefahrvolle Entwürfe einer strebenden Selbstsucht zu klein gebaut, für schwächliche Verirrungen eitler Selbstliebe zu edel angelegt ist, der zwischen beiden negativ schwankt, der nach der Ehre geizt, in seinem staatsmännischen Berufe ein großer Meister und in seinem sittlichen Leben ein Heiliger zu sein, der aber in der Stunde der Prüfung dort kleinmeisterlich und tyrannisch, hier scheinheilig und bösartig gefunden wird. Die Aufgabe verlangt, daß der Schauspieler die geistige Begabung und den guten Kern dieses Charakters mitten in seinem Falle nicht gänzlich fallen, den ursprünglichen Adel dieser Natur auch durch alle maaslosen Verirrungen noch durchscheinen und die sichere Aussicht auf eine gründliche Umkehr und Reue geöffnet läßt. Oder wäre eine aufrichtige Reue in Angelo in der That nicht denkbar, wie

Coleridge meinte? Allein mit dem Scheine ist es nach dieser That für diesen Mann gänzlich vorbei! Die Augen der Prüfer werden ihn nicht mehr loslassen, er wird Niemanden mehr täuschen! Er hat hinfort nur Aussicht, ein großer Verbrecher zu werden oder sich zu ächtgefärbter Tugend und Ehre zu erheben. Die am meisten Klage über ihn zu führen hat, Isabelle, bittet für ihn und scheint auf den guten Kern in ihm zu vertrauen. Die den nächsten Antheil an ihm zu nehmen hat, Mariane, will ihn mit allen seinen Fehlern behalten und führt für ihn an, daß die Männer aus Fehlern gebildet sind, und daß die die besten werden, die einmal ein wenig schlecht waren. Sie spricht in dem Sinne des Fürsten in Whetstone's Stücke, der zuletzt zu dem geretteten Richter sagt: Wenn du weise bist, so kann dein Fall dich steigen machen; da das verlorene Schaf wieder gefunden war, wurde vor Freude ein Fest bereitet.

Aber die „strenge indignirte Gerechtigkeit", die Coleridge verlangte, war nicht an Angelo gehandhabt! Hatte er doch selbst so feierlich die ganze Schärfe des Gesetzes gegen sich herausgefordert und sich selber das Urtheil gesprochen! Hatte er doch ein viel strengeres Gericht verdient als Claudio, an dem er einen Gerichtsmord verübt zu haben schuldig war, wenn sein eigenes größeres Verbrechen frei ausgehen durfte! Hatte doch eine neue moralische Schmach, ein gebrochenes Versprechen, und ein formales Amtsvergehen, ein Befehl zur Hinrichtung in un-

gewöhnlicher Stunde, seine Unthat vergrößert! Durfte doch an den, dem mehr gegeben war, noch dazu mehr gefordert werden! Auch schien des Herzogs eigener Sinn und Spruch ihn unerbittlich zu verdammen. Erklärte er sich doch selbst für einen Tyrannen schon dann, wenn er plötzlich strafen wollte, was er früher nachgesehen hatte, wie müßte er auf Angelo sehen, der das mit Tod strafte, was er selber schlimmeres gethan? Und auch war ja dieser strenge Verdammungsspruch aus des Herzogs Munde feierlich gefällt: „Ein Angelo für Claudio, Tod für Tod! Eile bezahlt mit Eile und Weile mit Weile! Gleiches mit Gleichem! Maas für Maas.“ Diese gleiche Vergeltung ist immer der poetische Ausdruck einer „strengen aufgebrachten Gerechtigkeit“ gewesen, und ihr Spruch schien hier unerbittlich gefallen. Allein abgesehen von aller Poesie, wäre Angelo's Verurtheilung selbst nicht einmal nach juristischer Satzung der strengen Gerechtigkeit gemäß. Das Doppelverbrechen Angelos, Isabellens Schmach und Claudio's Tod, war ja nicht ausgeführt worden. Das strengste Gesetz hätte über Angelo nur die höchste Strafe des Versuches erkannt. Auch ist es dem Herzoge mit seiner Vergeltung nicht Ernst; es ist nur eine der spannenden Prüfungen, die er sich freut wie über Claudio und Isabelle, so jetzt über Angelo zu verhängen. Er sagt ja ausdrücklich, Angelo solle auf demselben Blocke sterben, auf dem Claudio gestorben sei, der durch ihn selbst und seine Veranstaltung noch lebte. Und wie sollte der Herzog den Todesspruch an Angelo vollziehen,

der ihn mit der Erneuerung jenes strengen Zuchtgesetzes, mit der Uebertragung der schlüpfrigen hohen Stelle ausdrücklich auf diesen Boden der Versuchung und Prüfung geführt hatte? Wie müßte er beschämt vor seiner Isabelle stehen, die so rechtssinnig war, Absicht und Gedanken nicht bestraft wissen zu wollen; die so mild und gut war, noch als sie Claudio gestorben glaubte, zu Angelo's Gunsten selbst die Versuchung in Anschlag zu bringen, die in ihrer bloßen Erscheinung gelegen war! Wenn sie so eine Schuld auf sich nehmen wollte wegen der Gelegenheit, die sie darbot, ohne es zu wollen, mußte nicht der Herzog sich ernsthaft anschuldigen wegen einer Versuchung, die er wissentlich und wollend veranlaßt hatte? Und wie sollte Er diesen harten Strafakt vollziehen, der den Zigeuner Bernardin, einen Halbmenschen, einen Caliban, einen stumpfsinnig verstockten Uebelthäter dem Tode zu überantworten schauderte! Dem nicht die „strenge aufgebrachte Gerechtigkeit", sondern die Gnade und Milde am Herzen lag? Der von dem Fürsten, der das Schwert des Himmels trägt, verlangte, er solle Andern nicht mehr und weniger Strafe zutheilen, als was er nach Wägung seiner eigenen Gebrechen, nach der Rücksicht auf die menschliche Schwäche, verantworten könne?

Und dieß in der That ist nicht nur der Sinn des Herzogs, sondern unseres ganzen Stückes, in dem der Herzog, wie Horn sagte, gleichsam den Choragen macht, daß nicht die eifrige Gerechtigkeit die wahre Gerechtigkeit sei, sondern

eben jene umsichtige Billigkeit, die weder die Gnade noch den strengen Buchstaben des Gesetzes ausnahmslos walten, die die Strafe nicht Maas für Maas, sondern mit Maas zumessen läßt. Weder die laxe Milde, die der Herzog hatte walten lassen und die er selber verwirft, noch das überscharfe Gebiß, das Angelo anlegte, soll für das rechte Verfahren gelten; die Läßigkeit, die der Sünde Erlaubniß gibt, und das Abschreckungssystem, das die Sünder mit der Sünde vertilgt, trifft die gleiche Verwerfung. Dieß Stück in seinem auffallend praktischen Charakter ist wie zu einer Vertheidigung des Besserungssystemes geworden, des einzigen Strafsystems, für das sich eines Dichters sittliche Anschauung der Welt füglich erklären konnte. Die Abschreckung liebt der Herzog in Spannungen, in Drohungen, in den Foltern der Einbildung anzuwenden, in der wirklichen Straffällung läßt er, wo es nur irgend möglich ist, die Gnade walten, die der sittlichen Aenderung Raum läßt. Er wie Escalus trachtet den Sündern von Gewohnheit und Gewerbe mehr nach als den zufällig Gefallenen, den Kupplern und Verführern mehr als den Verführten; sie lassen Vermahnung auch bei diesen Sträflicheren der Strafe dreifach vorausgehen; und die poetische Strafe, die dieß Handwerk in Pompejus trifft, ist nicht Wegräumung der Person, sondern die Belegung des Gewerbes mit der Unehrlichkeit und dem Abscheu, der auf dem Henkeramte ruht. Selbst an dem blöden Bernardin verzagt der Herzog nicht; ihm fehlt Belehrung, ist sein erster Gedanke bei dem Bilde,

das man von ihm entwirft; und obgleich in seiner eigenen Ansicht dieser Mörder dem Tode mit Recht verfallen ist, versucht er zuletzt auch an ihm noch die Wirkung der Unterweisung. Darum liegt so sehr in dem Stücke der Nachdruck auf der Gnade, die zwischen dem strengen Rechte und dem Verbrechen vermittelt, und darum kehrt sich der Dichter so deutlich gegen allen Absolutismus des Gesetzes und den Wortverstand seines Buchstabens. Indem er in Claudio's Munde das Wort Gottes (Röm. 9, 15.) citirt: „Welchem ich gnädig bin, dem bin ich gnädig", sieht er mit Bitterkeit auf die menschliche Gerechtigkeit, die sich auf diesen unfehlbaren Standpunkt des Richters stellt, dessen Willkühr sogar uns gerecht sein muß. Von Mensch zu Mensch aber, würde der Dichter meinen, sollte allerdings jedes Gericht auf die Beweggründe der Fehlenden möglichst Rücksicht nehmen, und müsse allerdings, um in den Worten des Apostels fortzufahren, „an Jemands Wollen oder Laufen etwas liegen." So hat auch bei uns die Dichtung zur Zeit ihrer Wiedergeburt in Göthes Jugendjahren einen sehr ähnlichen praktischen Widerstand geleistet gegen die unmenschliche und erbarmungslose Bestrafung solcher Fehltritte, in denen die menschlichen Triebe mitwirken, deren Stärke und Verhältniß zu unserer Bildung und unserer Fähigkeit geistiger Gegenwirkung wir uns nicht selbst gegeben haben. Die deutschen Dichtungen des vorigen Jahrhunderts, die gegen die Praxis der Todesstrafe für Kindermord alle Gefühle der Menschlichkeit in Bewegung setzten,

sind diesem Stücke sehr genau zu vergleichen, das in sehr ähnlichem Verhältnisse zu gleich barbarischen englischen Gesetzen stand; wie denn Chalmers auf die Erneuerung eines Statuts im Jahre 1604 aufmerksam machte, in welchem Tod über alle Personen verhängt wurde, die heirateten, während ihre früheren Gatten oder Gattinnen noch am Leben waren.

Indem unser Stück aber zunächst in der Ausübung der Gerechtigkeit das Maas empfiehlt, stellt es sich zugleich auf einen weit allgemeineren Boden und dehnt diese Lehre auf alle menschlichen Verhältnisse aus, so daß es gleichsam den Kern jener so oft von Shakespeare geäußerten Ansicht von der weisen Mitte in allen Dingen darstellt. Es ruft ganz allgemein von allem Extreme, auch von dem des Guten zurück, weil in jedem Extreme eine Ueberspannung liegt, die sich mit dem Umschlage ins Gegentheil rächt. Es war eine gute Sache um des Herzogs Milde, aber sie schlug zum Schaden des Gemeinwohls aus und streute eine Saat von Lastern. Es war eine gute Sache um Angelo's Strenge, aber sie verfehlte überall durch Uebertreibung ihre Zwecke, und wie bei Ellbogen, so konnte auch in Bezug auf ihn die Frage gestellt werden: Was ist hier das schlimmere, die Gerechtigkeit oder die Sünde? Es war eine gute Sache um Angelo's ernste Staatsstudien, aber die Unterdrückung der Sinne, die sie begleitete, rächte sich durch die Durchbrechung der unnatürlichen Dämme. Es war

eine gute Sache um seine erhabene Tugend, aber da er sich in ihr überhob, kam er „durch Tugend zu Fall". Wenn es zwar schön gefunden wird, des Riesen Kraft zu besitzen, so wird gewarnt, sie wie ein Riese zu brauchen. Von jeder Zügellosigkeit wird abgemahnt, weil sie in Zwang sich verkehren müsse; „wie Ueberladung die Mutter vieles Fastens ist, so schlägt jede Freiheit (scope) durch übermäßigen Gebrauch in Einschränkung (restraint) um". Wie diese Lehre von dem schädlichen Uebermaaße aller und selbst guter Dinge in den Thatsachen niedergelegt ist, so ist sie es auch in den Bildern und Gleichnissen dieses spruchreichen Gedichtes. So wird der Zudrang zu dem Kranken, der eine Hülfe bringen will, zum Schaden; so wird der Zudrang um einen geliebten Fürsten, der Beifall sein soll, eine Last. Und eben so liegt diese Lehre in den Charakteren und in der Gegensätzlichkeit ihrer Nebeneinanderstellung. Der Eine Angelo, mit der unnatürlich gespannten Uebertreibung seiner Natur, wiegt allein eine Reihe von Gegensätzen auf; mit seiner Strenge die Milde des Herzogs, mit seiner Enthaltsamkeit den Leichtsinn des Claudio, mit seiner Herzlosigkeit die weichherzige Schwäche seiner treuen Mariane, mit seinem ängstlichen Festhalten an dem guten Scheine die Gleichgültigkeit Lucio's gegen den schlechtesten Ruf. Zwischen diesen Extremen steht Isabelle allein, ein Gepräge einer ganzen Menschennatur, die es anschaulich macht, daß gerade alles Extrem nur Hälfte und Bruchstück,

daß Maas und weise Mitte nicht Schwäche und Schlaffheit ist, daß sie vielmehr den wahren sittlichen Schwerpunkt im Menschen bildet, der ihn vor allen Schwankungen und Irrungen sicher stellt und gerade zu der höchsten Kraft befähigt, die an den Menschen gefordert werden kann.

Othello.

Aus derselben Novellensammlung von Giraldi Cinthio (hecatommithi III, 7.), aus welcher Shakespeare den Stoff zu Maas für Maas entlehnte, nahm er auch den zum Othello. Er las sie wahrscheinlich im italienischen Originale, denn eine englische Uebersetzung ist nicht bekannt. Wir sehen den Dichter um diese Zeit viel damit beschäftigt, den italienischen Novellenschatz für seine Zwecke auszubeuten; auch der Stoff zu dem etwas später fallenden Cymbeline ist aus Boccaccio entnommen.

Die Erzählung Cinthio's von dem Mohr von Venedig brachte Shakespeare etwas mehr entgegen, als die von Juriste für sein Maas für Maas; doch ist auch hier an Motiv und Charakteristik alles arm und leer. Disdemona (so ist hier ihr verhängnißvoller Name geschrieben) entbrennt für den Mohren um seiner Tugenden willen und vermählt sich ihm wider den Willen der Familie. Der Fähndrich untergräbt das Glück des Paares, weil er Disdemona

liebt und sie in den Lieutnant des Mohren verliebt glaubt. Die Umstände, die die Eifersucht des Mohren zu reizen dienen, die Entsetzung des Lieutnants, Disdemona's Fürbitten für ihn, das verlorene Taschentuch u. s. w. finden sich in der Erzählung vor, aber alle in viel einfacherer Gestalt, und ohne daß der Fähndrich so sehr wie bei Shakespeare als der Urheber dieser günstigen Gelegenheiten erscheint, die seinen Zwecken dienen müssen. Die Figur des Rodrigo fehlt in der Novelle ganz. Auf den Mohren ist darin ein Schatten geworfen, am meisten in dem unerquicklichen Ausgange. Er läßt hier sein Weib auf eine höchst rohe Weise durch den Fähndrich ermorden, sucht dann sorgfältig die Ursache ihres Todes zu verstecken und leugnet auf der Folter seine Schuld, worauf er verbannt und später von den Verwandten der Disdemona ermordet wird. Man sieht aus diesem Einen Vergleichungspunkte, welche Kluft auch hier die Novelle von dem Drama scheidet.

Othello ist 1602 aufgeführt worden und wohl nicht lange vorher entstanden. Er fällt also v o r Maas für Maas, das wir nur vorgeschoben haben, um es den Lustspielen anzureihen, von denen es durch seinen ernsteren Inhalt einen passenden Uebergang zu den Tragödien bildet, die den letztbesprochenen Komödien ungefähr gleichzeitig gegenüber entstanden. Im Othello stellen wir neben Maas für Maas ein Stück, das, nur von anderer Seite, den meisten Lesern einen ähnlich peinlichen Eindruck zu machen pflegt wie dieses. Beide Stücke verlangen die etwas stär-

keren Nerven der Zeit, in der sie entstanden. Das Eine stößt uns durch den bloßen Stoff, das andere durch den Stoff und zugleich noch mehr durch die schneidende Wahrheit seiner Entwickelung ab. Beide Stücke belegen es vor vielen andern Werken Shakespeares, daß unserem Dichter das Interesse an der Sittlichkeit und an der psychologischen Wahrheit allezeit höher stand, als das Interesse an der äußeren ästhetischen Schönheit, vollends aber als die Rücksicht auf eine allzugroße Weiche des Gefühls. In Maas für Maas glättete und milderte er mit dem größten Feingefühle an der unzarten Situation, die den Knoten der Fabel bildet; aber so weit wäre er nicht gegangen, den ganzen, von sittlicher Seite so fruchtbaren Inhalt fallen zu lassen. Im Othello bereitete er mit wunderbarem psychologischem Blick, mit ganz unvergleichbar größerer Tiefe als Calderon im Arzt seiner Ehre, einen großartigen tragischen Boden für die Leidenschaft der Eifersucht, die sonst mehr Theil an des Menschen kleiner Eigenliebe und mehr Anlage zur komischen Behandlung hat; aber eben dadurch verscherzte er sich die Möglichkeit, zarte Gefühle zu schonen und die Gemüther mäßiger zu erschüttern. Er suchte mit seinem Sinne für psychologische Wahrheit den Grund einer Leidenschaft von solcher Stärke, wie sie der Ausgang jener Geschichte vom Mohren von Venedig bedingte, und er nahm den gefundenen hin mit allen nothwendigen Folgen. Er ließ die Fluth dieses aufgewühlten Meeres steigen nach der Gewalt des Sturmes, unbekümmert um die feineren

Naturen, die in diesem Orkane nicht aufrecht zu stehen vermögen. Auch Ulrici, der sonst immer gegen mäkelnde Urtheile und Vorurtheile auf der Seite unseres Dichters steht, nannte das Herbe in dem Untergange des Schönen hier überwiegend über das Trostreiche und Erhebende; der Schluß bringe nicht, wie in Romeo und Julie, eine wohlthuende Auflösung. Allein dieß liegt wohl unvermeidlich in dem Gegenstande an sich. Jene beiden fallen durch sich selber im Uebermaaße der schönsten Leidenschaft, die uns selbst in ihren Qualen süß erscheint; hier fällt das unschuldige Weib durch den Gatten unter der schrecklichen Gewalt der bittersten und feindseligsten Leidenschaft, die jene süßeste gerade zerstört. Dieß war wohl nur zu umgehen, wenn der Dichter den ganzen Gegenstand wollte fallen lassen, was gewiß noch viel bedauerlicher gewesen wäre, als wenn er um jener unschönen Situation willen Maas für Maas nicht geschrieben hätte. Die Frage wäre daher nur, ob der Dichter Alles gethan hat, was er thun konnte, um in der einmal ergriffenen Aufgabe das unnöthig Grausame zu vermeiden und die nothwendige Härte zu mildern. Daß er dieß gethan, muß selbst Ulrici so geschienen haben. Denn er fand, daß bei der Zusammenfassung des Ganzen, bei reflectirender Betrachtung, sich die Versöhnung allerdings ergebe, die er vorher vermißte. Dieß verschiedene Resultat einer verschiedenen Betrachtung wird aber schwerlich die Folge einer inneren Disharmonie des Gedichtes sein können, sonst würde eben die verständige Zusammenfassung

des Ganzen darauf hinleiten, während sie uns gerade überzeugt, daß hier zwar die Leidenschaft in vollen Accorden, und mit dem Aufgebote aller Kraft, und unter erschütternden Wirkungen spielt, daß aber ein eigentlicher Misklang in ihrem Spiele wirklich nicht zu bezeichnen ist. Der Fehler müßte also an uns liegen. Die verständige Betrachtung wäre bei uns nicht im Einklange mit unserem sittlichen oder ästhetischen Gefühle, es müßte der Verstand bei dem letzten Rückblicke oder das Gefühl bei dem ersten Eindrucke irre gegangen sein.

Wirklich werden wir bei der genaueren Prüfung des Stückes und unserer selbst entdecken, daß wir uns bei dem Ausgangs- und Endpunkte des Dramas in dem Systeme unserer sittlichen Begriffe mit dem Dichter in Widerstreit finden. Der Sinn und die Seele der Novelle vom Mohren von Venedig ist bei Giraldi Cinthio in folgenden platten Worten der Desdemona niedergelegt: „Ich fürchte, sagt sie, daß ich jungen Mädchen noch zur Warnung dienen muß, sich nicht wider den Willen ihrer Eltern zu verheirathen, und daß eine Italienerin sich nicht mit einem Manne verheirathen sollte, den Natur, Himmel und Lebensweise ihr völlig entfremdet.“ Diese prosaischen Wahrheiten springen auch aus Shakespeares Trauerspiel, verklärt in glänzender Poesie und gegründet auf die tiefsten Lebenserfahrungen, entgegen. Wir aber in unserer Zeit haben für die erstere dieser Wahrheiten nicht den lebendigen Sinn, wir schlagen die Auflehnung Othello's und Desde-

mona's gegen das Recht der Familie nicht so hoch an, wie es der Dichter und seine Zeit that. Ueberlassen wir uns nun dieser uns natürlichen Betrachtungsweise, so finden wir nicht die Schuld, die den Leidenden ihre Leiden verdient und wir straucheln an ihrer harten Buße; versetzen wir uns mit dem Verstande, was uns bei unserer Art von Bildung nicht schwer wird, auf den Standpunkt des Dichters, so finden wir seine Lösung der Aufgabe folgerichtig, gerecht und unerläßlich. Ob in der Schätzung dieses Ausgangspunktes wir Recht haben oder der Dichter, wer will es entscheiden! da sich die sittlichen Begriffe in den Beziehungen, wo sie sich mit den gesellschaftlichen berühren und verflechten, mit der Natur der Gesellschaft nothwendig verändern. Uns kommt es, wenn wir dem Dichter und seinen Werken gerecht werden wollen, vor allem darauf an, daß wir seinen Standpunkt aufsuchen und uns ganz auf ihn versetzen. Nächstdem aber wird uns doch zu empfehlen sein, in unserem Vertrauen auf unsere persönlichen und zeitlichen Begriffe, Sitten, Gewöhnungen und Anschauungen einem solchen Manne gegenüber nicht allzuweit zu gehen und uns darin nicht allzu sicher zu fühlen. Denn war Einer von Zeitvorurtheilen frei, so war Er es. Haben wir ihn doch in dem Stücke, das wir vor diesem besprachen, auf einem so menschlichen Standpunkte gesehen, wie ihn unsere deutsche Dichtung erst zwei Jahrhunderte später gefunden hat! Werden wir ihn doch in dem Stücke, das wir nach diesem besprechen, der ganzen Empfindsamkeit und

Gemüthsweiche den Anstoß geben sehen, die zwei Jahrhunderte nach ihm erst in der Poesie und in der Gefühlsstimmung der germanischen Nationen zeit- und volksthümlich ward! Diese Stücke sind zu Einer Zeit geschrieben; stellen wir uns nicht auf Eine Linie mit Voltaire zurück, wenn wir den Dichter im Othello als einen Barbaren und pedantischen Sittenprediger finden wollen, der in Maas für Maas von so freiem Geiste und im Hamlet so mild und menschlich erscheint? Es wird sich daher darum handeln, daß wir bei Prüfung der inneren Wahrheit dieses dichterischen Gemäldes nicht blos unsere sittlich-socialen Theorien oder Gefühle, sondern vor Allem die Erfahrung zu Rathe ziehen. Leicht möchte sich dann ergeben, daß die Erfahrungen selbst heutzutage, selbst mit unseren heutigen Theorien in einem vielfachen Widerstreite liegen. Wer irgend Gelegenheit gehabt hat, in der größeren Gesellschaft häufigere Erfahrungen aus Familien- und Ehegeschichten zu ziehen, der wird finden, daß nicht leicht ein anderes Stück von Shakespeare so reiche und schlagende Anwendung auf wirkliche, auf oft wiederkehrende, innere und äußere Lebensverhältnisse darbietet wie dieses, auf Verhältnisse und Erfahrungen, nach welchen die tragischen Stoffe, die durch elterliche und Familientyrannei in den Schicksalen der Kinder bereitet werden, vielfach aufgewogen sind durch solche, die in der Willkühr der Kinder ihre Quelle haben. Mit wie großem Fuge wir uns der Freiheit der ehelichen Wahl und der Rechte des Kindes annehmen,

doch ist die Gegenforderung, die Shakespeare im Wintermährchen macht, die billigste und die menschlichste, die gestellt werden kann: daß der Vater bei dieser Wahl wenigstens gehört werde. So selbständig die neu sich gründende Familie entstehen soll, doch wird die gemeine Erfahrung überall nachweisen, daß kein Heil dabei ist, wenn sie von den älteren Familien, aus denen sie entsteht, gewaltsam losgerissen wird. Menschen, die in irgend einer Willkühr und Eigenmacht den Frieden einer Familie brechen, wird ihre eigene Natur wenig befähigen, in ihrer eigenen Familie den Frieden zu erhalten. Die erste Ueberschreitung wird zu einer folgenden geneigt und geschickt machen; der geübte Trug wird leicht auch Den mistrauisch machen, dem zu Liebe er geübt war; die Leidenschaft, die einmal den Weg des Maaßes und der Besonnenheit verließ, wird nicht leicht den Glauben an Selbstbeherrschung und Kraft der Tugend erregen. Und wo Zweifel dieser Art erst in den Gemüthern angepflanzt sind, da ist Unglück und Zerwürfniß die nothwendige bittere Frucht. Auf diese schweren Erfahrungen gerichtet, hat der Dichter im Lear und im Cymbeline, im Othello und im Wintermährchen von verschiedener Seite her solche Familienzerwürfnisse geschildert, und er hat sich ihnen gegenüber, nicht in einer vorübergehenden Laune, sondern aus weisem Grundsatze zu der ernsten Sittenstrenge erhoben, zu der er sich hier im Othello so nachdrucksvoll bekennt. Und es wird sich daher fragen, ob diese erhabene Sittlichkeit damals oder heute, oder zu irgend

einer Zeit zu streng heißen könne, und ob nicht vielmehr in uns die Laxheit der Sitten und Schlaffheit der Gefühle zu groß ist, die uns für diese Sittenstrenge unfähig und darum für das im Othello aufgestellte tragische Beispiel unempfänglich und gegen seine furchtbare Warnung allzu empfindlich macht? Es wird sich fragen, ob uns diese sittliche Energie, die wir verschmähen, nicht aufs dringendste zu empfehlen sei, und ob sie uns aus einer unverdächtigeren Quelle empfohlen werden könne, als von diesem so heiteren, so fröhlichen, so humanen Manne, wie wir Shakespeare gerade in allen seinen Stücken aus dieser Zeit haben kennen lernen? Es wird sich fragen, ob die schwächlichere Ansicht der Sterne'schen Zeit mehr Werth habe, die über Hamlets empfindsame Seele weinte, oder die kräftigere, die jetzt unter uns mehr vorzuwiegen beginnt, die seine schwachmüthige Unentschlossenheit verwirft? Und wenn es zu allen Zeiten Menschen geben wird, die diese und verwandte Fragen verschieden beantworten, wenn diese Fragen immer und ewig ungelöste Zweifel bleiben werden, so wird das Eine mit um so größerer Gewißheit aus eben diesen Fragen und über eben diesen Zweifeln feststehen: daß dem Dichter, der mit so unbefangenem Sinne und ungetheilter Neigung diese doppelten, so schwer versöhnbaren Seiten der Milde und der Strenge, der Zucht und der Freiheit in sich verband, daß diesem Dichter, sage ich, eine Seelen- und Geistesgröße eigen gewesen sein muß, vor der es gut ist, sich zu demüthigen, an der es rathsam ist, sich aufzu-

bauen, in deren richtiger Erkenntniß für jeden denkenden Menschen der reichste Gewinn zu erbeuten ist.

Wir wollen uns daher bemühen, mit der möglichsten Treue die leitenden Gesichtspunkte dieses Trauerspiels herauszuheben, um des Dichters eigentliche Meinung, unvermischt mit unserem Glauben und Meinen, aufzufinden. Diese Arbeit ist bei diesem Stücke leichter als bei vielen Anderen. Der Sinn desselben ist einfach und kaum zu verfehlen, weil die Fabel nicht zusammengesetzt ist, weil sich die Eine Handlung um Eine Leidenschaft von riesiger Größe dreht, deren ganze Geschichte, deren Entstehen aus dem Nichts, deren Anwachs bis zur Sprengung des Gefäßes, wir in ihrem ganzen Verlaufe verfolgen. Dazu kommt, daß sich um dieses, wie um alle Trauerspiele Shakespeares, ein viel größeres Interesse von jeher geregt hat. Die alten Herausgeber der Shakespeare'schen Werke, von Johnson an, übertreffen solch einem Stücke gegenüber in ihren Anmerkungen, in Auffassung einzelner Scenen, in Beurtheilung ganzer Charaktere, sich selbst; und spätere Kritiker haben mit Schärfe und Eindringlichkeit auch die ganze Structur dieses und ähnlicher Lieblingsstücke auseinandergesetzt. Wir werden uns daher hier vielfach in Uebereinstimmung mit anderen Erklärungen finden, ohne darum unserer Ausführung weniger Ausführlichkeit zu geben, da es uns wesentlich um eine durchaus gleichmäßige Besprechung der Shakespeare'schen Werke zu thun ist, bei der wir unsere größere Kürze oder Breite nur von dem

größeren oder geringeren Werthe der Dichtungen bedingen lassen.

Die Aufgabe lag dem Dichter vor, die Leidenschaft der Eifersucht in der Steigerung darzustellen, in der der Liebende fähig ist den Gegenstand seiner Liebe zu vernichten. Zu einer solchen That denken wir uns vorzugsweise einen Menschen von lodernder Sinnlichkeit, von heißem Blute, von der heftigsten Reizbarkeit befähigt, und auch ihn nur in dem Taumel des Rausches, in dem überraschenden Reiz der Gelegenheit, in der fieberhaften Spannung eines Wuthanfalls. Aber eine solche That würde nie ein Gegenstand für die Kunst sein; ein solcher Mensch, der im Zustande der Unzurechnungsfähigkeit handelt, würde uns nie eine Theilnahme für sein tragisches Schicksal abgewinnen können. Wäre es aber denkbar, daß eine solche That jemals durch einen Mann von gesetztem Charakter und fester Gemüthsart verübt würde, der uns schon vor der That mit mächtigem Interesse an sich fesselte? in dem diese Leidenschaft, eine der niedersten die den Menschen bewegen, so geadelt erschiene, daß er auch trotz und nach solch einer That noch unsere Theilnahme beschäftigte, ja unser Mitleid erregte? Es sollte nicht möglich scheinen! Und doch hat der Dichter im Othello diese That durch einen so beschaffenen Menschen verüben lassen. Oder, was näher zutreffen wird: er hat sie verüben lassen durch einen Menschen, der beiderlei Eigenschaften miteinander vereinigt, Kaltblütigkeit mit heißem Blute, Besinnungslosigkeit mit

Besonnenheit, die Züge, die den Mord möglich machen, und die es möglich machen, den Mörder zu bewundern und zu beklagen. Wie der Dichter in diesen Widerspruch Wahrheit bringen werde, das war der Punkt, wo es sich zumeist um seine Kunst und Menschenkenntniß handelte. Diese Aufgabe aber hat er so gelöst, daß das Stück schon darum dem höchsten, was er überhaupt geschaffen hat zur Seite steht.

Entwerfen wir uns daher vor Allem das Bild des Mohren aus seiner Vergangenheit, ehe wir ihn in die Handlung unseres Stückes eintreten sehen.

Othello ist nach Abstamm, nach Farbe, nach Sitte und Naturanlage in dem Staate, dem wir ihn dienen sehen, ein Fremdling, obgleich er Christ und Venetianer geworden ist. Der Makel seiner Herkunft wird durch seine Hautfarbe immer in frischer Erinnerung gehalten, und weder seine Thaten noch sein Abstamm aus königlichem Geschlechte können ihn in den Vorurtheilen der Menschen ganz vertilgen. Die Eigenthümlichkeit der Naturanlage seines Stammes, das heftige Temperament, die Gewalt des Blutes, die Macht einer tropischen Phantasie, konnte sich nicht ganz in ihm verwischen, wie vieles auch die Selbstbeherrschung des vielgeprüften, durch Thaten und Leiden gestählten Mannes dagegen arbeitete. Ihm entging in seinem Leben das, was die Ueppigkeit und die ursprüngliche Stärke der Leidenschaften am sichersten in uns bricht: die stille, frühe, ununterbrochene, allmächtige Einwir-

kung der Bildung und der conventionellen Sitten, die die wilde Naturkraft unserer Triebe dadurch mildert, daß sie sie von Anfang an abschleift und erschlafft. Was in dieser Hinsicht in Othello seine Geburt und Herkunft begonnen hatte, setzten seine Schicksale, Erziehung, Beruf und Leben in ihm fort. Vom siebenten Jahre an wuchs er im Kriegszelte auf und blieb der friedlichen Welt, der bürgerlichen Menschheit, den Zuständen des Marktes und des Hauses, den Künsten, der Bildung, dem Genusse, der behaglichen Ruhe fern und entfremdet. Er wurde ein „voller Soldat", dem das Kriegsbett weicher als ein dreimal geschwungenes Pflaumbett schien. In seinen Reden sind seine Bilder und Gleichnisse alle vom Kriege, von der See oder Jagd hergenommen. Wenn er, in Cypern landend, eben dem Aufruhr der Elemente entgangen ist, da öffnet sich ihm das Herz und löst sich seine Zunge, gegen seine Gewohnheit wird er da gesprächig, weich und liebreich; in Thaten und Gefahren findet er den Quell heiterer Raschheit. Dort ist sein Geist, seine Umsicht, seine Seelenstärke, seine kaltblütige Festigkeit, die edelsten Gaben und Erwerbnisse seiner Natur sind auf ihrer Spitze, wo ihn Gefahren dreifach umgeben: es ist ein Bild voll Größe, das Jago von seiner unerschütterlichen Gemüthsruhe entwirft, die ihn nicht verließ, als die Kanonen seine Schlachtreihen in die Luft sprengten und den eigenen Bruder ihm von der Seite rissen. Diesem Hange zu Thaten und Unternehmungen, dieser Freude an kühnen und ge-

fahrdrohenden Wagnissen hat er in dem Drange einer Heldennatur nachgegeben, indem er abenteuernd weite Land- und Seereisen in die Fernen der Erde, zu ihren Wundern und Schrecknissen unternahm. Da war er in wüste Steppen und zu himmelhohen Bergen gekommen; er hatte oft dem Tode in's Auge gesehen, war gefangen gewesen, in die Sklaverei verkauft und wieder befreit worden; er hatte Kannibalen und Menschenfresser, und Menschen gesehen, denen der Kopf unter der Schulter wuchs. So erzählte er der Desdemona, als er zum Fabeln am wenigsten gestimmt war; er berichtet vor dem Senate von Venedig von dieser Erzählung, als die genaueste Wahrheit seine Pflicht und sein Interesse war; die strengste Wahrhaftigkeit lag ohnehin in seiner Natur und in seinen Grundsätzen. Er muß also die Wunder fernerer Welttheile wirklich zu sehen geglaubt haben; seine südliche Phantasie war mit ihm und seiner Beobachtungsgabe gewandert; oder er erzählte nur von Hörensagen *); Leichtgläubigkeit und Aberglauben verrathen auf alle Fälle hier seinen Abstamm und die Macht seiner Phantasie; und dieß sind Züge, die man sich lebhaft im Gedächtniß halten muß, um nachher das unglaubliche, das verhängnißvolle Spiel eben dieser Ei-

*) So wie Sir Walther Raleigh in der Beschreibung seiner Reise nach Guiana 1595 von den Kannibalen, Amazonen, und dem kopflosen Volk der Ewaipanoma, an die Shakespeare, den Commentatoren zufolge, bei der Stelle von Othello's Reisewundern gedacht haben soll; obgleich er eben sowohl den Mandeville vor sich gehabt haben könnte.

genschaften in ihm zu begreifen. Tief wurzelt der Glaube an geheimnißvolle Mächte in dieser üppigen Einbildungskraft, die dem Jäger, dem Seemann, dem Reiseabenteurer so natürlich zu sein pflegt. Die Zauberkraft, die er dem Taschentuche, seinem Brautgeschenke an Desdemona, leiht, ist nicht etwa blos vorgegeben, um vor ihr die Bedeutung und den Werth desselben zu vergrößern; sie nimmt dieß ganz so auf, daß sie an seinem Glauben an solche wunderbare Kräfte nicht zweifelt; und auch an anderen Stellen findet sich's, daß er gläubig von der Vorbedeutung des Raben über einem verpesteten Hause und den Einflüssen des Mondes auf den Geist der Menschen spricht. Mit dieser Vorgeschichte nun war Othello in den Dienst des venetianischen Staates getreten, oder in ihm aufgewachsen. Er hatte sich so da eingebürgert, daß er die allgemeine Staatsehre auf's patriotischste auf seine eigene Ehre nahm: das zeigte er, als er in Aleppo, mitten in Feindes Land, den Türken niederstach, der über Venedig schmähte und einen Venetianer schlug. Er hat durch seine Kriegsthaten sich dem Staate unentbehrlich gemacht; dem Senate ist er sein Ein und Alles; das Volk und die öffentliche Meinung, „die höchste Meisterin des Erfolges," steht auf seiner Seite. Nur unter dem Adel und den gebildeten Ständen hat er offenbare Neider und Feinde; die die Vorrechte haben, haben auch immer die Vorurtheile. Wir hören ja, in welchem Tone die Jago und Rodrigo über den „schwarzen Teufel" und das „Dickmaul" sprechen; wir hören wie giftig ihm

Jago unter der Maske der besten Meinung in's Gesicht sagt, welche Vorurtheile in Venedig über seine Farbe und seinen Abstamm verbreitet seien; wir sehen vor Augen, in welchem Abstand ihn der Brabantio von sich sah, in dessen Hause er zwar ein befreundeter Gast war. In den Augen dieser Leute war er nicht der verdiente vaterländische Krieger, sondern nur der vagabundische, fahrende, fremde Barbar; der Finger des Spottes lag auf ihm, und dafür war er empfindlich. Daß er Rücksichtslosigkeit und Verachtung gegen seine Hasser setzte, lag in seiner stolzen Natur; man hört, daß er mächtige Fürbitter für Jago abweist; man sieht, daß er dem Stolz der Senatorsmütze (Brabantio) den Stolz seines königlichen Abstamms entgegensetzt; wenn er den mächtigen und einflußreichen Schwiegervater im Augenblicke der engsten Verbindung so behandelt wie er thut, wie mochte er im Falle von Reibungen Entferntere behandeln! Es ruhte auf ihm, wie auf den Angehörigen des Judenvolkes, der Flecken der Unebenbürtigkeit und das Schicksal der Ausstoßung; je mehr ihn seine Verdienste emancipirten, desto empfindlicher, kann man sich denken, mußten ihm die einzelnen Reste dieser Vorurtheile sein. Ehe er aber zu diesem allgemeinen Ansehen kam, sein ganzes Leben hindurch, mußte sich Groll und Verbitterung über diese Paria-Lage in ihm festgesetzt haben. Das Gefühl der Zurücksetzung drückte auf ihm; Zerfallenheit mit der Welt, Zwiespalt mit den Menschen wühlte verborgen in seinem Inneren; dieß gab ihm den ernsten Ausdruck,

das schweigsame, in sich versunkene Wesen, das leicht über Gedanken und Vorstellungen tief hinbrütete; es gab ihm die Neigung, die in schroffen Naturen so gewöhnlich ist, sich an weiche und nachgiebige Menschen hinzugeben, an den Ehrlichkeit heuchelnden Jago, an den geschmeidigen Cassio, vollends an die sanftmüthige Desdemona. Es war eine Zeit, wo dieß Gefühl der Verstoßenheit eine innere Zerrüttung in ihm hervorrief, die er mit einem seiner kernig ausdrucksvollen Gleichnisse das Chaos nennt, und auf die er mit Schaudern zurückblickt. Er hatte das heiße Mohrenblut in sich abgekühlt, aber freilich nicht ablassen können. Er hatte das brausende Temperament in der Schule der Verhältnisse unterdrücken gelernt, aber diese Kämpfe, denkt man sich, waren ihm sauer geworden und vielmal fruchtlos gewesen. Brach unter irgend einem gerechten und schweren Anlasse der Damm der Selbstbeherrschung durch, dann war das „Aeußerste der Verwirrung“ sein Loos, störrische Verstocktheit ergriff ihn, und der Ausbruch furchtbarer Gemüthsbewegungen verrieth die ursprüngliche Ueberkraft dieser Natur, schlug seinen Geist mit Zerrüttung und überwältigte sogar seinen Körper mit Krämpfen und Ohnmacht.

Das Maas aber, in welchem Othello in Selbstüberwindung Herr über sich geworden war, der Grad des Selbstbesitzes und der Bemeisterung der Leidenschaft, den er sich eigen gemacht, dieß ist es erst, was uns noch mehr an ihn fesselt als seine Thaten und sein kriegerisches Ta-

lent. Das Kriegshandwerk hatte ihm Ruhe, Festigkeit, strenge Zucht und Sicherheit des Willens und der Vorsätze verliehen, diese Eigenschaften trugen sich auf seine innerste Natur über und wirkten auf seinen Verkehr mit den Menschen. Er konnte seine Sitten nach einem langen Kriegsleben nicht mehr nach der süßlichen Mode des höfischen Umgangs civilisiren, aber er disciplinirte sie wie ein Soldat. Er hatte Zorn und Eifer in sich mit Grundsätzen gekühlt. Wie wir ihn kennen lernen, macht er Jedem dem Eindruck einer Meisterschaft über sich selbst, auf die sicher zu bauen ist; er gilt in Aller Augen für einen Mann von großem Herzen, für einen schwer Erregbaren, den keine Leidenschaft bestimmt, dessen feste Tugend kein Zufall und Geschick erschüttert. Auf dem Grunde dieser inneren Ruhe treten dann die schönen Eigenschaften seines Gemüthes um so ungetrübter hervor. Von großer geistiger Beweglichkeit war der in dem Weltlauf unbewanderte Kriegsmann nicht; er war wenig gesegnet mit wohlgesetzten Worten; mit den Künsten der Schule wie in denen der List und Schlauheit war er nicht bekannt, daher lenkbar, leichtgläubig, und der Heuchelei Preis gegeben, die er nicht durchschaute. Mit diesen seinen geistigen Mängeln stehen seine Gemüthsvorzüge in der engsten Verbindung. Sein Vertrauen war ohne Gränzen, wo es einmal Boden faßte; sich zu verstellen war ihm schwer, ja unmöglich; alle Prahlerei und Ueberhebung war ihm fremd; die Offenheit, die Arglosigkeit, die Beständigkeit dieser treuesten Seele, seine voll-

kommene Güte, seine durchaus edle Natur war selbst von seinen Feinden anerkannt. Mit jener strengen Selbstzucht, mit dem gelassenen Wesen, das sie ihm eintrug, mit diesem Edelmuthe vereinte sich noch das männlichste Ehrgefühl. Er hatte sich die Ehre, die andere erben, trotz aller Misgunst und Ungunst der Verhältnisse erworben; und er hielt auf sie mit der Eifersucht und der Sorgfalt, mit der der Besitzer über dem Reichthum wacht, dessen Erwerbung ihm schwer geworden war. Mühsam hatte sich so Othello zu dem Gleichgewicht des Wesens gehoben, das auf dem ächten und gerechten Selbstgefühle ruht, zu dem ihn äußere und innere Verdienste hatten gelangen lassen. Allein auch auf diesem höchsten Punkte seiner Selbstbefriedigung verlieren wir nicht ganz den Eindruck, als ob dieses Selbstgefühl nicht unerschütterlich feststünde, als ob jenes Gleichgewicht nur schwanke in beweglicher Wage, in deren Einer Schale sich die Anerkennung, die er findet, mit dem inneren Zerwürfniß, das aus dem Gefühle seiner Unebenbürtigkeit entspringt, in der anderen Schale schaukle. Der kleinste Anstoß auf der einen und der anderen Seite, möchte man fürchten, könnte dieß Gleichgewicht stören, wenn nicht gänzlich zerrütten.

Gerade in dem Zeitpunkte aber, mit dem wir in das Stück eintreten, wird dem Mohren das unerwartetste Glück bescheert, das dieses Gleichgewicht für immer schien feststellen zu müssen: das vollkommenste Weib von Venedig wird ihm zu Theil. Der Dichter hat in der Schilderung

dieses Weibes ein Charakterbild von außerordentlicher Wahrheit und Lebendigkeit entworfen, dessen Verständniß uns zunächst muß angelegen sein. Shakespeare hat Desdemona Alles geliehen, was dem Mohren diesen Besitz kostbar und unschätzbar machen mußte. Er hat sie ausgestattet mit einer Schönheit, „die selbst dem ausschweifendsten Gemüthe Wort hält". Othello lernt sie kennen als geschäftige Hausfrau, als eine geschickte Stickerin, als eine Sängerin, deren Stimme „eines Bären Wildheit zähmen könnte" und auch für den Mohren Reiz hatte, der sonst Musik nicht liebt. Ihren freundschaftlichen Diensteifer, ihre Güte und Dankbarkeit beobachten wir in ihrem Verhältnisse zu Cassio. Ihr Vater Brabantio sagt von ihr aus, daß sie still und in sich verschlossen ist, so sittsam, daß sie bei jeder Bewegung ihrer Seele erröthet. Wesentliche Züge ihres Charakters hat der Dichter dort (II, 1.) angedeutet, wo Jago, von Desdemona aufgefordert, das Bild einer wahrhaft verdienstvollen Frau entwirft, um es nachher in seiner Weise mit einem herabziehenden Schlusse zu entstellen; in dieser Zeichnung nimmt er offenbar ihre eigenen Eigenschaften zum Vorbilde. Denn es paßt auf sie, daß sie schön ist ohne stolz zu sein: dieß letztere beweist sie in ihrer Wahl. Es paßt auf sie, daß sie still und nicht vorlaut ist, und doch zu reden versteht: sie bewährt das letztere vor dem Senate. Man wird von dem bescheidenen Mädchen glauben, was Jago weiter als Kennzeichen weiblichen Verdienstes anführt: daß sie einfach gekleidet geht, so be-

gütert sie ist; man weiß von ihr, daß sie nicht auf die Werber sah, die ihr folgten; man kann es beobachten, daß sie vieles denkt ohne es auszusprechen, und daß sie auf dem Punkte, ihrer Wünsche Meisterin zu werden, ihnen entsagen oder sie vertagen kann. Und in den tragischsten Momenten ihres Lebens sehen wir später, wie fern von aller Rache sie ist, da sie ihren Verläumder segnet und im Tode ihren Mörder zu retten sucht durch eine Unwahrheit, die den Himmel verdient. Noch Einen ironischen Zug fügt Jago dem Bilde seiner „verdienstvollen Frau" hinzu, der unter so vielen sittlichen Vorzügen wie ein geistiger Mangel aussieht: er leiht ihr nicht mehr Weisheit, als dazu gehört, einen offenbaren Vortheil nicht für einen Nachtheil, einen Leckerbissen nicht für einen Speiserest hinzugeben. So besitzt auch Desdemona allerdings den behenden Witz der Beatricen und Rosalinden nicht, der mit Silbenstechern und Sophisten, wie Jago und der Narr sind, siegreiche Gefechte bestehen könnte. In ihrem eingezogenen Leben ist ihr das Höchste zu Theil geworden, was die Unberührtheit von der Welt und ihren eitlen Hängen mittheilen kann: die glücklichste Freiheit von jedem Vorurtheile in Bezug auf Rang und Stand, die reinste menschliche Entwickelung aller Eigenschaften des Gemüthes; aber große Umsicht, rasche Gewandtheit und Beweglichkeit des Geistes, Scharfblick und Menschenkenntniß werden in dieser Schule nicht erworben. Dem Mohren gilt sie für klug und erfindungsreich, aber sie ist es nicht weiter, als zu einer kleinen weib-

lichen Verstellung und Verleugnung nöthig ist, die mit der Arglosigkeit eines guten Gewissens besteht; einer ernsten Unaufrichtigkeit wäre sie nicht fähig; ja selbst die kluge und unschuldige Ausrede stirbt ihr auf der Lippe, wenn irgend eine Härte der Beschuldigung sie verschüchtert hat. Eine scharf vorspringende geistige Begabung würde auch den Mohren mehr abgestoßen als gereizt haben; seine eigene schlichte Natur hätte sich in ihrer Nähe nicht heimlich gefühlt. Diese ächte Männlichkeit wird nur von der ächtesten Weiblichkeit angezogen, und diese wieder würde Othello mehr der sinnigen als der geistvollen Frauennatur eigen finden. Den Glanz aller geistigen Vorzüge würde er tauschen um den Einen Grundzug, der Desdemona eigen ist, den höchsten Reiz des weiblichen Wesens, den Jago nicht nennt, weil er ihn nicht kennt oder nicht daran glaubt: ihre Bescheidung, ihre harmlose Unbefangenheit, ihre Sittsamkeit und Unschuld. Kein Anhauch eines unreinen Gedankens hat je den Spiegel dieser Seele getrübt; die bloße Benennung der Sünde scheut sie in den Mund zu nehmen; ihr Name ist hell und „klar wie das Antlitz Diana's“. Die Unverfälschtheit ihres Gemüths und ihres Geistes kulminirt (und dieß ist die Spitze ihres Wesens) in einer vollkommenen Arglosigkeit, die für diese arge Welt zu groß in ihr gewachsen ist. Diese Arglosigkeit ist die Quelle aller ihrer edlen Eigenschaften, aber auch die Ursache ihrer Anschwärzung und Verdächtigung; in ihr und durch sie steigert sie Fehler zu erhabenen Tugenden, trägt

aber auch ihre Tugend in wenig vorsichtiger Haltung; gerade das Uebermaas des schuldlosesten Bewußtseins macht sie läßig und achtlos gegen den Schein; sie hat des Gesetzes nie bedurft und weiß von keiner Sünde; sie könnte fehlen gegen viele Vorschriften der conventionellen Sitte, aber ihr Herz wäre rein von Makel, weil ihr eine Verletzung des ewigen Sittengesetzes unmöglich wäre; sie hat kein Arg gegen andere Menschen und ahnt nicht, daß man arg von ihr denken könnte; so erwirbt sie sich in dieser Unbefangenheit ihr Glück und verschuldet mit ihr ihr Unglück.

Nicht jede Frau thäte ihrem Glücke die Schritte entgegen, die sie thut; nur die bewußteste Absichtlichkeit und Verschlagenheit wäre dazu fähig, oder die bewußtlose und naive Arglosigkeit, die bis zu dem Grade eben der Unbefangenheit in Desdemona geht. Sie hat bruchstückweise die Erzählung von Othello's Leben gehört. Der Zauber, den eine thatkräftige Mannesnatur auf ein gesundes Frauengemüth übt, hat sie ergriffen, und die Regung, die der Dulder Odysseus in Nausikaa weckt, taucht in ihr auf. Sie hatte die „lockigen Lieblinge" von Venedig, die um sie warben, verschmäht; der innere Antheil, den sie an dem großen Krieger nahm, lenkte ihr Auge auf ihn, der ihr an Schönheit, an Sitte und Jahren so ungleich war. Sie hatte mit der natürlichen Abneigung gegen ein so fremdartiges Wesen zu kämpfen und fürchtete seine Blicke, ehe sie sie lieben lernte: ein erfahrenes Weib hätte auf diese erste Stimme der Seele gehört, sie aber nicht. Die großen Ei-

genschaften von Othello's Heldennatur gewannen es über sie, die von wenig sinnlicher Natur war. Sie „suchte sein Gesicht in seinem Geiste", ihre Liebe war nicht die Frucht einer flüchtigen Wallung des Blutes, sondern der langsam gereiften Bewunderung seiner Tapferkeit und seiner männlichen Kraft; sie gab sich ihm hin mit der Entschlossenheit eines gänzlich vertrauenden weiblichen Gemüths, nahm arglos und achtlos den Spott der Welt auf sich und ließ die Posaune des Gerüchtes über sich ergehen. Diese mächtigen Bewegungen ihrer Seele zu verbergen, verstand sie nicht; es ist richtiger zu sagen: es fiel ihr nicht ein, sich darum zu bestreben. Othello ergriff eine biegsame Stunde, ihr seine Schicksale im Zusammenhange zu erzählen. Das Mitleid, das auch nach Olivia's Erfahrung ein erster Schritt zur Liebe ist, trat zu ihrer Bewunderung hinzu. „Sie gab ihm eine Welt voll Seufzer"; und sie schwur, (noch in der Erinnerung war es dem Mohren seltsam und wunderbar rührend) sie wünschte seine Erzählung nicht gehört zu haben. Die Vorstellung von der Last von Schwierigkeiten, die sich ihrer Liebe entgegenstellten und von der Qual, die ihr die Verödung ihrer stillen Wünsche bereiten würde, entlockte ihr diesen Seufzer, den sie eben so wenig zurückzuhalten vermochte. Sie ging noch weiter: sie wünschte als solch ein Mann geboren zu sein, und sagte Othello, wenn je ein Freund von ihm sie lieben sollte, so möge er ihn lehren ihr seine Geschichte zu erzählen; das würde sie gewinnen. Mit diesem Winke trug sich ihm das Mädchen

selber an, das in seiner eigenen Schätzung werth war, eines Kaisers Seite zu schmücken. Vielleicht war bei ihm nicht weniger als soviel Entgegenkommen solch eines Wesens nöthig, wenn er sich irgend einem Weibe nähern sollte, denn er war zum Dienste der Ehe und der Frauen wenig versucht. Die auf Thaten gestellte Natur des Kriegsmannes ist nach allgemeiner Erfahrung selten sinnlich; bei ihm kommt hinzu, daß sein fahrendes Leben den Sinn für häusliche Ruhe nie hat in ihm aufkommen lassen. Ohne auf Desdemona zu stoßen, sagt er selber, würde er nie seinen ledigen unbehausten Stand aufgegeben und nicht um Alles sich in die Schranken der Ehe gefesselt haben. Seine Jahre haben die erste Glut der Leidenschaft längst in ihm getilgt. An dem Abend, da Desdemona ihm folgte, wird er in den Senat gerufen: Ein Wort will er noch mit ihr sprechen ehe er geht, und es ist nur Ein Wort. In derselben Nacht soll er, seiner Liebe nicht froh, getrennt von Desdemona, nach Cypern abreisen, und bei Beiden keine Sylbe des Sträubens. In der Brautnacht auf Cypern werden sie durch Tumult aufgeschreckt und der disciplinarische Hauptmann ist in aller Eile und Umsicht auf seinem Posten. Auch hatte er dem Senate feierlich betheuert, daß die Anwesenheit seines Weibes nicht sein ernstes Geschäft beeinträchtigen, sein Vergnügen nicht seinem Berufe schaden werde: vielmehr, wenn je die leichte Tändelei der Liebe in träger Ueppigkeit die Werkzeuge seines Geistes und seiner Thatkraft fesseln würde, dann sollten Weiber seinen

Helm zum Kessel machen und jedes unwürdige Misgeschick sich wider ihn und seinen Ruhm erheben. Seine Liebe ist nicht jene Liebe im Müßiggange, die die Proteus und Romeo zu weichlichem Verliegen führt, sondern den Anforderungen des Lebensberufes gegenüber „streift er, wie es in Troilus und Cressida heißt, Amors lieblich Umarmen von seinem Nacken, und wie Thautropfen von des Löwen Mähnen schüttelt er ihn in das luftige Nichts". So wünscht ihn Desdemona; drum will sie mit ihm in Krieg und See, um sich die Thaten nicht rauben zu lassen, um derentwillen sie ihn liebt. Und darin liegt wieder, was ihn seinerseits so innig an sie fesseln, was ihn so beglücken, was die Nacht des alten Chaos in ihm so zerstreuen mußte! Welche Ehre ihm Staat und Volk von Venedig auch erwiesen hatten, es war doch nur geschehen weil sie den Vortheil davon hatten, es war geschehen, gleichsam trotz seiner Person und dem Vorurtheil, das auf ihr lastete. Aber Desdemona zuerst und allein liebte seine Persönlichkeit gerade als den Quell seiner Thaten; und diese Liebe kam ihm von einem solchen Wesen, daß sie ihm den Haß und den Neid der Welt aufwiegen konnte. Mit dieser Liebe fiel der Sonnenblick in sein Leben, der jeden früheren Misklang auflöste in vollkommene Harmonie. Was Wunder, daß sie nachher „den Gott über ihm spielte" und ihn zu allem gewinnen konnte was sie wollte? daß er sie nicht hingeben wollte für eine Welt, die der Himmel aus Einem vollkommenen Chrysolit gebildet und ihm zum Tausche böte?

Sie ist fortan der Ort, wo er die Schätze seines Herzens niederlegen, wo er leben muß oder sonst kein Leben haben kann; sie ist der Quell (dieß Alles sind seine eigenen Worte) aus dem sein Strom entspringen oder sonst versiegen muß.

So viel that Desdemona in ihrer Arglosigkeit für den Mann ihrer Bewunderung und ihrer Wahl; aber sie thut noch mehr für ihn und dieses Mehr war zu viel und führte über die trügliche Gränze zwischen Glück und Unglück hinaus. Sie verbindet sich mit ihm ohne der Familie Wissen und Wollen, und willigt in eine Entführung aus dem väterlichen Hause. Die freie Einwilligung des Vaters mußte Beiden undenkbar geschienen haben; der Stolz Othello's, der sich zu beugen und zu bitten sträubte, das Mistrauen seiner finsteren Natur (ein Erbtheil der alten Zerfallenheit), seine Rücksichtslosigkeit, die Ueberzeugung, daß seine Dienste die Klagen des Vaters überwiegen würden, das Gefühl seiner Unentbehrlichkeit wirkte von seiner Seite mit zu dem Schritte, den sie ihm zu Gefallen thut schon in dem Gehorsam des angetrauten Weibes. So läuft Othello in den Port seines Glückes ein mit einem feindlichen Angriff und in die wunderbare Auflösung der alten Qual seines Inneren wirft er selber einen neuen Misklang hinein. Wohl ist Brabantio ein Mann, der dem Mohren gegenüber mit verletzendem Stolze auf sein Venetianisches Blut gehalten haben würde. Er hätte schwer in diese Verbindung gewilligt, die ihm widernatürlich geschienen hätte; er sagt es selbst, daß er dem Mohren seine Tochter geweigert haben würde; wenn er

ein zweites Kind besäße, hätte er es nach dieser Erfahrung mit dem ersten zur Beobachtung seiner Kindespflicht gezwungen. Die Neigung ist in ihm, auf sein Vaterrecht und seine Hausehre selbst mit tyrannischer Härte zu halten; der Schritt Desdemona's schien ihm eine Empörung und Verrätherei des Blutes; abergläubisch, wie er auch sonst ist, ist er im bittersten Ernste überzeugt, daß gottloser Zauber seinem Kinde das Herz berückt haben müsse, zu lieben wo sie schaudern sollte. Er hatte dem werbenden Rodrigo schnöde die Thüre gewiesen, dem Entführer Othello versucht er die Tochter mit Waffengewalt zu entreißen; mitten in die wichtigsten und dringendsten Staatsgeschäfte wirft er seine Klage hinein, denn sein Schmerz verschlingt in ihm die öffentliche Sorge. Was bei allem dem der Weg der Wahrheit über diesen strengen und eigensinnigen Mann vermocht hätte, wer konnte dieß vorauswissen? Das Unwahrscheinliche wird so häufig wahr gemacht; das hätten Othello und Desdemona an Brabantio erfahren können, wenn sie den geraden Weg gegangen wären, der Othello's Ehre und Desdemona's Unschuld so gemäß gewesen wäre, statt daß es nun Brabantio an ihnen erfahren muß. Er hatte die schlichte Erzählung von Othello's natürlichen Zaubern gehört, womit er Desdemona bestochen, selbst um ihn zu werben; der Vater verschwört sich, wenn sich dieß aus Desdemona's Munde nur halb als Wahrheit bestätigen würde, nichts weiter gegen den Mohren zu unternehmen. Dieß hatte er auch sagen kön-

nen, als seine Tochter noch nicht von ihm abgefallen war; und er konnte ihr, wenn nicht seinen guten Willen, doch seinen Segen mit in ihr neues Haus geben! Und wie gut war es doch der Frau des Soldaten, den sein Beruf in der Welt umtrieb, unterweilen eine Zufluchtstätte im Hause des Vaters zu haben! wie gut der Frau des Mohren, seiner fremden Naturart gegenüber einen Rückhalt in der Familie zu besitzen! wie gut wäre es gewesen, wenn sie gleich bei der verhängnißvollen Ausfahrt nach Cypern unter dem Dache des Vaters hätte verweilen können, das jetzt Beide so schnöde von sich weisen! Sobald Desdemona des Mohren Erzählung bestätigt hat, wendet sich Brabantio in herbem Gram mit Herz und Mund von dem „Kleinod", von seinem einzigen Kinde ab. „Gott sei mit Dir! ich bin fertig!" Mit diesen Worten treibt er zu den Staatsgeschäften, und ertödtet Schmerz und Zorn in dem zerquetschten Herzen. Bitterkeit sah er im ersten Momente für den Rest seines Lebens voraus; der Ehebund ward ihm tödtlich und der Kummer zerschnitt in kurzem den Faden seines alten Lebens. Aus seinem Zorne und unwillkürlichen Fluche keimt das kleine unscheinbare Sprößchen, das in die mächtige Wurzel der Rache anwächst, die den Bau der Liebe und des Lebens von Othello und Desdemona sprengt. Scheidend hatte der Vater den Mohren gewarnt, wachsam zu sein: sie habe den Vater betrogen und könne auch ihn! Das war der erste Stachel in seine Seele gesenkt, dessen Spitze er jetzt nicht fühlte, da er sein Leben auf ihre Treue

setzte. Aber die bedeutungsvollen Zeichen der Geschicke und die Ahnungen der Seele ließen den Segen des Besitzes in Beiden nicht einen Augenblick gedeihen. Sie werden am Abend ihres ersten Zusammenseins, sie werden in der Brautnacht aufgestört, sie werden auf der Fahrt nach Cypern getrennt und ihre stürmische Fahrt ist wie ein Symbol der Schicksale die ihrer harren. Mit ihr wieder vereinigt steht Othello an der Schwelle des höchsten Glückes, aber über seiner Seele liegt es wie eine ungläubige Ahnung. Die Freude hemmt seine Stimme, die Fülle seines Herzens entlädt sich in heftigen Küssen. „Müßte ich jetzt sterben, sagt er, nun wäre es höchste Seligkeit! denn ich fürchte, meine Seele hat ihr Begehr nun so vollkommen, daß mir die dunkeln Geschicke eine Freude wie diese nicht wiederbringen.“ Es ist Romeo's Ahnung beim Eingang in das Haus des Capulet. Den Mohren umstricken sofort die Netze des Jago, die er aus den Tugenden Beider zu ihrem Verderben flicht. Sie hätten nicht gehaftet, wenn nicht jener Fluch des Brabantio seine natürlichen Zauberkräfte übte.

Wir müssen demnächst dieses schreckliche Werkzeug kennen lernen, dessen sich das Schicksal bedient, das Glück dieses Ehebundes zu stören.

Der Charakter Jago's ist von dem Dichter durchgehend in einem großen innerlichen Gegensatze zu Othello gehalten worden. Unter den vielen gegensätzlichen Verbindungen, in die der Dichter seine Hauptfiguren immer nach

Anleitung der Grundgedanken, die ihn beschäftigen, zu einander gesetzt hat, ist diese weit eine der tiefsinnigsten und merkwürdigsten. Die wesentlich unterschiedenen Begriffe der Misgunst, des Neides und der Eifersucht vereinigen sich unter dem allgemeinen Kennzeichen, daß sie eine Misstimmung bezeichnen über das Gute, das Andere besitzen. Unter diesen allgemeinen Begriff können die Charaktere von Othello und Jago gleichmäßig untergeordnet werden, so weit sie auch in den Modificationen auseinandergehen. In Othello ist diese Misstimmung ursprünglich gegründet auf jenes dunkle Gefühl der Zurücksetzung, die ihm seine Herkunft zuzieht. Er kam trotz seiner rühmlichen Thaten nicht zu dem Genuß der ausnahmslosen Ehre der Anderen und zu der Gleichstellung mit Anderen, die diesen ohne ein Verdienst von ihrer Seite zugefallen war. Ohne diesen Anderen ihre Vortheile zu misgönnen, darf er im Gefühle seiner Vorzüge wohl misstimmt sein über seinen Ausschluß von denselben. Auf diesem Boden wurzelt seine Liebe zu Desdemona, weil sie dieses Vorurtheil der Welt nicht zu theilen schien, und auf ihm wurzelt seine Eifersucht, weil er glauben muß, daß auch sie ihn getäuscht und misbraucht habe. Begründete Eifersucht ist eine gerechtfertigte Misgunst; denn der Besitz des Weibes ist ein Gut, das zu theilen Andere keinen Anspruch haben. Bei Othello vollends wird sie noch weit gerechtfertigter, weil sie bei ihm zu ihrer ganzen nachhaltigen Stärke noch mehr gesteigert wird durch das Gefühl der verletzten Ehre und des betro=

genen Vertrauens, als durch die Empfindung der verlorenen Liebe und Treue; über seine Ehre aber ist der Mensch sein alleiniger Richter. In Jago dagegen erscheint eine ähnliche Naturanlage zu vollkommen verschiedener Gestaltung und Artung entwickelt.

Dieses verwundbare Ehrgefühl zuerst, diese Eifersucht auf makellose Ehre der Person und des Hauses, besitzt er nicht. Guter Name und Ruf ist ihm gleichgültig; so schön er vor dem Mohren, in dessen Sinn eingehend, davon zu reden weiß, so erklärt er sich doch vor Cassio ganz im entgegengesetzten und in seinem eigenen Sinne, daß er den Verlust des guten Namens geringer anschlägt als irgend einen materiellen Schaden. Wer ein reizbares Ehrgefühl haben soll, muß Menschen kennen die er achtet, denn nur solche können unsere Ehre verletzen. Solche kennt Jago nicht. Seinem eingefleischten Egoismus erscheinen nur diejenigen Menschen als Bursche von „einiger Seele", die ihren Vortheil suchen, gleichviel mit wie viel Schaden des Anderen, die sich selbst zu fördern wissen, gleichviel mit welchen Mitteln. Einen der sich „auf rechte Selbstliebe versteht", hat er noch nirgends gefunden. Er selbst will ein sprechendes Beispiel dieses seines Menschenideales werden. Gegen alle übrigen erfüllt ihn tiefe Verachtung. Er nennt sich selber vor Desdemona tadelsüchtig von Natur, und er beweist sogleich seine Stärke in dieser Eigenschaft, indem er die verschiedenen Gattungen der Frauen charakterisirt, der schlechtesten den Preis gibt, die aber, die er als

wirklich verdienstvoll anerkennen müßte, für ein Wesen untergeordneter Art erklärt, gut genug Kinder zu stillen und den Haushalt zu führen. Er glaubt nicht an achtbare Menschen, weil er nicht an Tugend glaubt; sie ist ihm eine „Feige". Der Verstand allein ist ihm das Maas der Dinge, wie er ihm die wirkende Kraft aller unserer Handlungen ist. Der Einfältige, der Gimpel, wie Rodrigo, ist ihm nur eine Maschine, die er gebraucht nach seinem Vortheile. Der Leichtgläubige und Ehrliche, wie Othello, ist ihm ein „Thor" und ein „Esel", den er lenkt nach seinem Bedürfnisse. Der Sittliche und Gewissenhafte, wie Cassio, ist ihm ein „zu arger Moralist", ein weichlicher Schwächling, dem er nach seiner Bosheit mitspielt. Der tadellos Reine, wie Desdemona, ist ihm ein unbedeutendes Geschöpf, und was mehr ist, die natürliche Zielscheibe seiner Verleumdungssucht, da er eben an tadellose Reinheit nicht glaubt und noch weniger glauben mag.

Ist ihm so die Eifersucht der Ehre, die Othello zuletzt zu einem großartigen Mörder macht, gänzlich fremd, so ist es ihm auch die Eifersucht der Liebe. Dazu fehlt ihm alles und jedes Gefühl. Schwarz in seinem Innern, wie Schlegel ihn nannte, ist er durch und durch nur kalte, fühllose Berechnung; in jeder einzelnen seiner Handlungen kommt diese dauernde Steinhärte seines Herzens, zu der Othello nur durch Gram und Wuth unnatürlich gesteigert wird, zu Tage; mehr noch vielleicht und schauerlicher, wo er nicht unmittelbar handelt. Bei der Ohnmacht des Othello steht

er in eisiger Kälte, und die unglückliche Desdemona, die ihm nichts zu Leide gethan, sieht er in mitleidloser Stumpfheit seiner Bosheit zum Opfer fallen. Indem er nachsinnt über die Mittel, sich zu rächen, schmiedet er anfangs doppelte Plane. Darunter ist auch der, daß er selber, wie es in der Novelle seine Absicht ist, Desdemona dem Mohren untreu machen will. Aber lieben könnte Er, der nur Selbstliebe kennt, in der That und im Ernste selbst dieses reizende Wesen nicht; wie er selber sagt, nicht einmal „aus Lüsternheit". Sondern er würde sich diese Liebe nur in den Zwecken seiner Rache eingeredet haben, wie er sich denn auch eine Eifersucht einredet. Er hatte vom Gerüchte gehört, der Mohr sei seinem eigenen Weibe gefährlich geworden. Er selbst weiß wohl, daß das falsch ist, aber „er will es für gewiß nehmen"; er will mit dem Mohren wett werden; er versenkt sich in diesen Gedanken so, daß er „wie Gift an seinem Inneren nagt"; dennoch ist auch diese Eifersucht, im grellen Gegensatze gegen Othello's, nur gekünstelt, nur ein Mittel zu anderen Zwecken, nur ein Wetzstein zu seiner Rache gegen den Mohren. Denn seine Frau hat von dieser Eifersucht früher wenig und jetzt nichts zu leiden, eben weil er gegen sie keinen anderweitigen Grund der Rachsucht hat wie gegen Othello.

Fremd ist Jago also die Eifersucht der Ehre und der Liebe, dagegen ist er ganz ausgefüllt von einer derberen Spielart dieser Leidenschaft, von Rangeifersucht, von Stellenehrgeiz, von eigentlichem Neid und Misgunst. Von

dieser Abart verräth Othello nur vielleicht, nur möglicherweise etwas bei dem Anlasse von Cassio's Beförderung, und dieß nur unter der Mitwirkung anderer Empfindungen, ungefähr in dem Verhältnisse, wie Jago an der Liebeseifersucht Theil oder, wie man will, nicht Theil hat. In diesem Gegensatze tritt der ganze Unterschied von Othello's gemüthvoller und Jago's kaltverständiger Natur zu Tage. Zugleich ist dieß der Punkt, wo diese Charaktere feindlich aufeinanderstoßen und wo Othello gegen Jago ein Versehen begeht, durch das er selbst die Eingriffe dieses gefährlichen Feindes in sein Schicksal verschuldet. Er hat diese Rangeifersucht in Jago geweckt und diesen dadurch zur Rachgierde gespornt; und es ist ein Zug der Vergeltung darin, daß Jago ihn dafür mit der Eifersucht der Liebe und Ehre erfüllt, die ihn zu eben so schrecklicher Rachsucht treibt. Daß Jago ein tapferer Soldat ist, bezeugt ihm ein Jeder. Der Mohr hat unter Christen und Heiden die Proben seiner Fähigkeit gesehen; Jago hatte erwartet, dafür die Lieutenantstelle bei ihm zu erhalten; nach dem alten Brauche des Stufenranges, und wenn nicht Gunst und Neigung entscheiden sollte, gehörte sie ihm; auch sein Verdienst sprach sie ihm in seiner eigenen Schätzung zu: „ich kenne meinen Preis, sagt er, und weiß, daß ich keine geringere Stelle verdiene". Auch gegen ihn aber läßt Othello ohne weiteres Arg eine unverdiente Rücksichtslosigkeit walten. Er zieht ihm den Cassio vor, der als Ausländer (Florentiner) und als jüngerer Kamerad schon Jago's Misgunst doppelt rei-

zen darf, und dem, wie wir ihn sonst kennen lernen, wohl nicht zu viel von seinem Nebenbuhler geschieht, wenn er ihn gegen sich mehr einen theoretischen Soldaten nach dem Buche nennt, der von des Krieges praktischer Uebung nichts versteht. Das Gefühl der Zurücksetzung empört Jago gegen Othello und reizt in ihm seine teuflische Feindschaft auf. Othello hätte das, woran er selber so viel litt, einem Anderen zuzufügen sich dreifach bedenken sollen; er hätte es nicht diesem zufügen sollen, der sich in schweigender Gekränktheit geduldig zusammenzunehmen nicht verstand, der, einmal gereizt, alle seine Gedanken mit Racheplanen ausfüllte und dessen Geist an Hülfsmitteln zur Rache unerschöpflich war. Dazu besaß Jago alle die Gaben, die dem Mohren auch nur zu denken unmöglich waren. Denn so offen und ehrlich, so einfach, schlecht und recht Othello ist, so mit allen Künsten der Verstellung ausgestattet, so mit allen Hunden gehetzt ist Jago. So harmlos vertrauend, so weltunkundig Othello, so sehr ist Jago ein Menschenkenner, der Jeden nach seiner Art und Alles nach Zeit und Verhältniß mit Geschick und Schmiegsamkeit zu behandeln weiß. Und so geduldig, gutmüthig und edel Othello ist, so thätig, boshaft ist Jago, so braucht sein angefachter Haß der Entleerung und der That. Er war gegen Cassio von Othello zurückgesetzt worden, er fühlt sich aber, und von der Seite seiner geistigen Fähigkeiten nur mit zu viel Recht, nicht an Cassio's Stelle blos berufen zu sein: da der Mohr sie ihm weigert, drängt es ihn, ihm in einer

furchtbaren Deutlichkeit zu beweisen, um wie viel er ihn selber übersieht.

Wenn Jago's Handlungen auf dieß verletzte Selbstgefühl, als auf ihren letzten Grund, zurückgeführt werden könnten, so würde man nicht mehr so versucht sein, mit Othello nach seinem Pferdefuße zu spähen; der Charakter würde um dieses Motives willen viel entschuldbarer erscheinen. Allein seine Misgunst hat einen noch weit tieferen Grund, und erst dadurch wird diese Figur an innerer Bedeutung dem Othello ebenbürtig. Es ist in der That nicht allein der Neid, der eines Anderen Besitz und Ehren begehrt, es ist nicht allein die Misgunst, die sich für würdiger des Glückes als Andere glaubt, was diesen Charakter innerlichst gestaltet, es ist vielmehr der Gipfel dieser Leidenschaften, die Scheelsucht, die bewegende Kraft desselben, die Misstimmung über Anderer Vollkommenheit, der Widerwille an dem Guten an sich. Dieser Abgrund seiner Lasterhaftigkeit offenbart sich in seinem Verhältnisse zu Desdemona. An Rodrigo, an Cassio, an Othello hat ein Mann wie Jago nur äußere Güter zu beneiden, keinen inneren Vorzug. An Desdemona, die ihm keine Stelle und keinen Rang verschließt, ist sein Blick auf ihre inneren Vollkommenheiten nothwendig hingeleitet. Wären ihm diese gleichgültig, es wäre zu unnatürlich, daß er diese Schuldlose und Waffenlose gerade in das ärgste Elend stürzte. Allein sie sind ihm nichts weniger als das. Wie käme es sonst, daß er gerade sie und ihre Tugend herabzusetzen nicht müde

wird? An Othello hat er jeden Augenblick eine gute Eigenschaft mit Bereitwilligkeit anzuerkennen, wenn er sie dann auch zu einer Geistesschwäche verzerrt; aber an Desdemona wird es ihm überhaupt schwerer, eine solche anzuerkennen, oder wenn er es thut, so ist seine Bosheit noch viel geschäftiger, das spiegelreine Bild ihres Wesens zu besudeln. Der Zweck dieser unwillkührlichen Ausbrüche seiner Verkleinerungssucht scheint überall der zu sein, sich den Glauben an ihre Tugend und Güte auszureden. Es ist gleichgültig für die Beurtheilung dieses Grundzuges in diesem Charakter, ob er alles das, was er zu Desdemona's Nachtheil sich vorsagt, glaubt oder nicht; es ist ihm unbewußt ein Bedürfniß, das Gute herabzuwürdigen, ja zu vernichten. Gerade weil sie ihm keinen Anlaß des Hasses und der Schmähung bietet, sucht er die Handhabe seiner Tadel- und Scheelsucht zu erfinden. Sein ganzer Plan auf die Erregung von Othello's Eifersucht fußt auf der Ueberredung, die er mehr und mehr zur Ueberzeugung in sich zu steigern sucht, daß Desdemona nicht besser sei als Andere auch; daß sie, eine „superkluge" Venetianerin, wie er sie bei Rodrigo nennt, auch mit der wenigen Klugheit, die er in Wahrheit in ihr weiß, die Kunst zu trügen so gut verstehen müsse wie Jede; daß sie ihr Misverhältniß zu Othello erkennen und, jung und ein Weib wie sie ist, nach Abwechslung suchen, den schmuckeren Cassio dem Mohren vorziehen müsse; daß die Natur, d. h. was Er Natur nennt, die Sinnlichkeit und der Leichtsinn, in ihr wirken

werden wie in Anderen. Wenn er an ihre Tugend in Wahrheit glauben könnte, wie könnte er je glauben, daß der Mohr, so einfältig er auch wäre, an dieser Tugend verzweifeln würde? Wo er aber vorübergehend die Anwandlung hat, an ihre Tugend zu glauben, da ist er um so eifriger begierig, sie zum Laster umzuwandeln und aus ihrer Güte selbst das Netz zu stricken, das sie und Alle verderben soll.

So gibt er nun ein Beispiel zu der alten traurigen Lehre, daß dem klugen und gewissenlosen Thätigen, der die Mittel nicht wägt, die Welt zur Beute fällt. Seine Ueberlegenheit, was Geist, Rührigkeit, Gewandtheit angeht, ist jedem Betrachter dieses Charakters immer zuerst in die Augen gesprungen; er ist ein Musterbild jener gefährlich begabten Menschen, deren Köpfe scharf und erfindsam geworden sind unter der Verhärtung ihrer Herzen. Man hat ganz recht gesagt, daß diese Beweglichkeit seines Geistes und diese Kraft seines Willens unser Interesse an Jago immer lebendig hält, ohne gleichwohl unseren Abscheu vor ihm abzustumpfen; der Widerwille, den seine Zwecke einflößen, so drückte Schlegel umgekehrt dasselbe aus, werde dadurch erträglich, daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf seine Mittel abgelenkt würde, die dem Verstande unendliche Beschäftigung bieten. Auf der Spitze seines Genies sieht man diesen Mann in der ersten Scene des fünften Aktes, die das grellere Nachbild der Nacht ist, in der er Cassio trunken macht. Er überlegt sich's, wie er sich der

beiden lästigen Fliegen, Rodrigo und Cassio, mit Einem Schlage entledigen könne; er hetzt den Einen gegen den Anderen; er sieht Rodrigo fallen; hört mit raschem Ohr, daß Cassio stichfest gekleidet ist; er versetzt ihm darum eine Wunde am Beine; gleich darauf ist er im Nachtkleide wieder da und ersticht den nur verwundeten Rodrigo, da er schnell überschlägt, er werde reuig Alles gestehen; er überzeugt sich dann, ob Cassio ihn erkannte, da er ihn verwundete; er sucht schließlich noch den Verdacht der blutigen Thaten auf Bianca zu schieben. Auf diesen Eigenschaften, die hier thätig sind, wonach Jago nie verblüfft, nie verlegen, vor nichts zurückscheuend, bei jedem veränderten Verhältnisse rasch entschlossen ist, sein Ziel fest im Auge hat, seine Mittel richtig ergreift, die Menschen und die Quellen ihrer Handlungen tief und sicher durchschaut, die Umstände weitvorsehend erzeugt, die dann wieder seinen Planen dienen müssen, haben alle Beurtheiler immer mit dem gleichen Nachdrucke verweilt. Besonders der Novelle gegenüber hat man immer, und nicht mit Unrecht, großes Gewicht darauf gelegt, daß der Dichter Alles, was dort mehr Zufall ist, durch die Anstiftungen Jago's geschehen läßt. Die Bosheit des Charakters und seine dämonische Ueberlegenheit wird dadurch noch ungemein gesteigert; und es ist darum gezweifelt worden, ob dieser Charakter natürlich sei und ob sich in ihm irgend die Spur von einer noch so schwachen Mischung eines guten Elementes mit dem bösen verrathe. Der Dichter selbst legt dem Leser diesen Gedanken in den

Mund dort, wo Emilie ahnt, ein Erzverleumder habe den Othello, um sich ein Amt zu fischen, berückt, und wo Jago selbst erwiedert: „solch einen Menschen gibt es nicht; es ist unmöglich!“ Allein Shakespeare hatte in Richard III. in seiner eigenen vaterländischen Geschichte das Bild eines Charakters gefunden, der wohl in der Wirklichkeit unnatürlichere Thaten gethan, als Jago in der Dichtung. Die Möglichkeit einer solchen Menschengestalt durfte er demnach wohl annehmen! Aber seinen Richard selbst hatte der Dichter doch, wie wir fanden, mit Einem schwachen Faden wenigstens an die gute Seite der menschlichen Natur anzuknüpfen versucht, mit seinem Aberglauben und den unwillkührlichen Zuckungen seines Gewissens. Nicht einmal solch ein Weniges hat er Jago gelassen. So sollte es scheinen. Vielleicht aber läßt sich bei näherem Nachsehen doch auch in ihm eine solche kleine Stelle entdecken, wo auch Er mit diesem Gewissen verwachsen ist, das er eine Schwachheit, oder wie Richard, eine Erfindung nennen würde. Man muß vor Allem, wenn man die Geschicklichkeit seiner Maschinerie bewundert, nicht so weit gehen, zu glauben, daß er nach seiner bloßen Willkühr die Geschicke der Menschen, auf die er es abgesehen hat, bestimme und bereite; der erste und höchste Zweck der tragischen Dichtung ginge dadurch verloren, die immer anschaulich machen soll, wie der Mensch selber der Urheber seines Schicksals ist. Man wird vielmehr beim Verfolge der Handlung überall gewahr werden, wie vieles die Geschicke den Planen Jago's entgegenbringen,

wie viel das wirkliche, wenn auch dunkele Schuldbewußtsein der von ihm Verfolgten ihm half, eine erdichtete Schuld glaubhaft zu machen. Die Plane Jago's sind von Anfang an keineswegs so festgestellt, daß er Zwecke und Mittel in Einer Richtung nur konsequent zu verfolgen hätte. In dem Monologe am Schlusse des ersten Aktes schwebt ihm der Gedanke, den er nachher ausführt, dunkel vor. Dazwischen kreuzen ihm andere Projekte, wie seine Anschläge auf Desdemona, diesen ersten Plan. In einem späteren Monologe (II, 1) gesteht er diese Unklarheit seiner Entwürfe selber ein; sie sind nur ein „Traum, der noch nicht Wirklichkeit und Folge hat.“ Der Witz und Verstand, durch den wir wirken, das weiß er, erfordert günstige Gelegenheit, und diese will er daher in seinen Anschlägen walten lassen. Dabei bildet sich in ihm mehr und mehr die Absicht und der Wunsch aus, die Umstände selbst diesen Anschlägen entgegenarbeiten zu lassen, und er hat eine lebhafte Freude daran, wenn die Natur der Menschen ihnen entgegenkommt, wenn er dem Geschicke gleichsam nur die Hand zu führen braucht. Dieses wunderbare Ineinandergreifen und die gegenseitigen Förderungen des Unheils durch seine Rachsucht, durch den Zufall und durch die Natur der Handelnden selber, gibt Jago erst die treffliche Stellung, in der er überall als der Scherge des Schicksals erscheint. Und hier eben webt sich auch sehr fein und vortrefflich der Zug ein, der eine Spur von Gewissen und einen kleinen Rest von Scheu doch auch in diesem Menschen

zeigt. Ueberall verräth er eine unwillkührliche Neigung, sich einzureden, daß er rechtfertigende Gründe für seine Rache habe und daß seine Verleumdungen durch wirkliche Sünden wahr gemacht würden. Ueberall verräth er den Hang, seine Unthaten durch unverfängliche Rathschläge einzuleiten und den Ausgang auf das Ungeschick der unmittelbaren Thäter zu schieben. Ueberall sucht er sich hinter Wahrheiten zu bergen, wenn er Lug und Trug im Herzen hat. Er möchte gern sein Gewissen selbst betrügen und möglichst schuldlos seine Schuld begehen, mit der er den Schein und das Wesen der Schuld auf die Unschuldigen wirft. Daher nimmt er es als erwiesen, daß er Ursache zur Eifersucht gegen Othello habe; daher „glaubt er gern", daß Cassio Desdemona und Desdemona Cassio liebe; daher meint er sogar, für seine Frau auch von Cassio fürchten zu müssen; daher findet er es so natürlich, daß Desdemona Othello betrügt. Daher ferner trägt er den Schein der Wahrheit und Ehrlichkeit so zur Schau, als gälte es, selbst einen geheimen Richter zu täuschen. Darum warnt er den Othello vor der Eifersucht so wohlmeinend, darum so wahrhaft vor seiner Tadelsucht und Schwarzsichtigkeit; und mit diesem Zuge ist auch die sarkastische Frechheit in jener Wahrheit verwandt, die er, als er Cassio den Rath giebt, Desdemona um Fürbitte für ihn anzugehen, ihm zum Schlusse sagt: er wette Alles, „daß dieser Bruch ihrer Liebe dann stärker werden würde, als er zuvor war!!" (Eine Stelle, die man freilich nicht in der Tieck'schen Uebersetzung

lesen darf.) Es zählt ferner hierhin, daß Jago mit so teuflischem Geschicke den thörichten Rodrigo immer zum Schild und zur Waffe seiner eigenen Anschläge und Thaten misbraucht. Diese Eigenheit in Jago, von der wir sprechen, ist gerade nicht der Hauptschlüssel zu seinem Charakter, aber es ist in der That ein Nachschlüssel, der in einer andern Art ganz nahe zu derselben Lösung führt, die wir oben versuchten. Daher hat wohl Jeder dunkel gefühlt, daß in dem Monologe gegen das Ende des zweiten Aktes ein Hauptaufschluß der Natur dieses Bösewichtes zu suchen ist. Wo Jago in einer Art enthusiastischer Selbstzufriedenheit über seine „Theologie der Hölle" fragt, wer ihn nun einen Schurken nennen wolle? Da er dem Freunde Cassio in der That den aufrichtigsten Rath gegeben hatte, der ihn, den Rathgeber, nimmer zu seinem Ziele geführt haben würde, wenn nicht Cassio und der Mohr und Desdemona das Ihrige mit gethan hätten, sich selbst zu verderben.

Nachdem wir so zuerst in der Natur Othello's und Desdemona's die Fäden bezeichnet haben, mit denen sie ihr eigenes Schicksal spinnen, und nun vorbereitet sind, die Umgarnungen dieser Spinne, des Jago, besser in dieß doppelte Netz hineinarbeiten zu sehen, werden wir jetzt die Entstehung von Othello's Eifersucht, ihre Gestalt und Art und ihre Wirkungen leichter begreifen. Wir lassen dabei überall den Dichter selber das Wort führen und suchen das Verdienst der Auslegung nur in der Stellung der Thatsachen, in der Zusammenrückung der zerstreuten Charakter-

züge, in der stärkeren Betonung der Hauptpunkte, auf welche der Leser und Schauspieler jenen Nachdruck, jenes stärkere Licht zu werfen hat, das dem lebendigen Gemälde die vollere Wirksamkeit und Wahrheit giebt. Fünf wesentliche Factoren sind es, die in die Erzeugung dieser furchtbaren Leidenschaft in Othello Einfluß haben, und die wir nach der Reihe betrachten müssen, immer Einer schwer wiegender und wirksamer als der Andere: die vollendete Verstellungskunst Jago's, der Charakter Cassio's, die reizbare Natur Othello's und sein ganzes Verhältniß zur menschlichen Gesellschaft, vor Allem die fluchbelastete Entstehungsgeschichte seines Ehebundes und die Charakteranlage Desdemona's, die in der Entwickelungsgeschichte dieser Ehe so verhängnißvoll fortwirkt, als sie in ihrem Ursprunge begonnen hatte.

Daß ein so arger Mensch, im Besitze solcher geistiger Mittel, wie Jago, einen so wenig umschauenden, gegen Trug und List unbewaffneten Mann wie Othello mit Leichtigkeit berücken werde, ist an sich selber klar. Seine verwegene Sicherheit in seinem Racheplane gegen den Mohren sowie gegen die gleich arglosen Cassio und Desdemona ist so groß, daß er in jedem Momente, wo er ihren Frieden untergräbt, zu gleicher Zeit als ihr bester Freund und ihr sorglichster Berather erscheint. Gleich im Anfange des Stückes finden wir Jago als den Störer der ersten Stunde, die das neue Ehepaar unter sich verlebt; er wirbt sich in Rodrigo ein dauerndes Werkzeug seiner Rache. Dem

Othello stellt er sich aber zu gleicher Zeit als ein wachsamer und entschlossener Freund zur Seite. Er versichert ihn, wie schwer es ihm geworden sei, den stolzen Brabantio nicht bei den Rippen zu packen, und als dieser kommt, um Waffengewalt gegen Othello zu versuchen, so drängt er sich rasch hervor, mit Rodrigo anzubinden, als sei er der Eifrigste, seine Person für des Feldherrn Glück und Sicherheit einzusetzen. Der Mohr schätzte den braven Soldaten immer in ihm; jetzt schiebt sich ihm Jago auch mit diesem persönlichen Antheile nahe, wofür Othello so vielen empfänglichen Sinn hat. Sogleich lohnt ihn das Vertrauen, daß ihm Othello das Geleite seiner Frau übergiebt. Die Scene geht nach Cypern über. Der nächste Zweck Jago's ist darauf gestellt, dem Cassio einen Schlag zu versetzen. Er verwickelt ihn in die unzeitige Rauferei, die ihn dem Zorne des Generals blosstellt; er selbst aber erscheint in seinem Berichte als der ehrliche Soldat und zugleich als der schonende Freund des Lieutenants. Er bringt diesen jetzt aus seiner Stelle, er bringt bald darauf die Stelle an sich; weit entfernt aber, daß diese Erfolge ihn zufrieden stellen sollten, sind sie ihm nur eben so viele Antriebe, dem Laufe seiner Rache immer weitere Ziele zu stecken. Den Augenblick, wo Cassio von seinem Falle zerschmettert ist, benutzt er, an diesen Erfolg den Versuch anzuknüpfen, ihn und Desdemona dem Mohren verdächtig zu machen. Er heißt ihn, Desdemona um eine Fürbitte für ihn zu ersuchen. Er weiß, daß er das arglos thun kann und wird, er weiß,

daß Desdemona in der gleichen Arglosigkeit ihr Gesuch für Cassio anbringen wird; in der Zwischenzeit geht er, den Mohren unversehen zu ihrer Zusammenkunft zu bringen und ihm mit Einem, wie entschlüpften Ausrufe (III, 3) den ersten Argwohn in das Herz zu senken. Auf das Geschick, womit dieser erste Grund zu Othello's Eifersucht gelegt ward, kam Alles an; sobald der Boden für sie bereitet ist, so zieht sich diese Leidenschaft nachher aus sich selber groß und schafft sich ihre eigene Nahrung. Darum spielen hier gleich im Anfange seine heuchlerischen Künste in der größten Meisterschaft. Daß am Schlusse der Unterredung Othello von ihm sagt, dieß sei ein Mensch von ungemeiner Ehrlichkeit und Welterfahrung, dieß ist der beredteste Lobspruch auf sein schlaues Geschick der Verstellung, oder auf die Zeichnung dieser Heuchelei aus den Händen des Dichters. Mit welcher Offenheit klagt sich Jago selber der Schwarzsichtigkeit an und warnt den Eifersüchtigen vor sich und seiner Tadelsucht! Wie entschuldigend und gutmeinend hebt er hervor, daß ja auch der Beste einmal einen Fehltritt begehe! Wie abschreckungsvoll malt er die Qualen des Liebenden aus, der zweifeln muß! Wie eindringlich warnt er vor dem grünäugigen Scheusal, der Eifersucht, dieweil Othello schon an der noch köderlosen Angel sich verbissen hat! Wie zart empfiehlt er ihm die Schonung seines guten Namens, womit er freilich die Saite berührt, die für den Mohren den grellsten Misklang gab. Mit dieser Hülle der erprobtesten Ehrlichkeit einmal umgeben, hat

Jago weiterhin leichtes und gewonnenes Spiel. Er verstrickt den Mohren in einen unseligen doppelten Wahn: Alle Zweifel der Welt überfallen ihn an der Treue und Ehrlichkeit Desdemona's, kein Zweifel taucht in ihm auf gegen die Verstellung dieses Bösewichts. Die lichte und finstere Seite von Othello's Natur, seine Arglosigkeit und sein Argwohn, gehen im ersten Momente, der bei ihm der entscheidende ist, entschieden fehl. Das Wesen der Desdemona überwältigt ihn wohl noch stellenweise mit dem Eindrucke ihrer ganzen Unschuld, aber die einzelnen Scheinbeweise ihrer Schuld wiegen ihm schwerer. Ihre Ehrlichkeit beruht stille und unthätig in sich selber, die des Jago aber drängt sich ihm fortwährend in neuen Beweisen und Diensten thätig entgegen. Er erkennt in diesem Anfangs die kleinen Zeichen und Eigenheiten der Falschheit, aber er gibt ihnen von vornherein eine andere Bedeutung. Das ganze Wesen des heimtückischen Mannes nach seiner Wahrheit im Großen und Vollen auf sich wirken zu lassen, das versteht Othello nicht. So kurzsichtig hat ihn die eigene Biederkeit seiner Natur gegen Schurken und Schurkenstreiche gemacht, daß ihn selbst jener Spießgeselle des Jago, der armselige Rodrigo, an Scharfblick übertrifft. Er ist von einer eben so verblendeten Leidenschaft gefesselt, wie der Mohr, er ist von einer sinnlichen Liebe zu Desdemona gepeitscht, und Jago unterhält diese Leidenschaft in ihm eben so künstlich wie die in Othello, und betrügt beide Leichtgläubige auf ähnliche Weise. Selbst dieser schwache Kopf

aber hat doch wenigstens Anfälle von Argwohn gegen den falschen Fähndrich, die ihm die Furcht vor dem Verluste seines Geldes eingibt; in Othello aber, den ein so unendlich viel größerer Verlust bedroht, den dieser Verlust schon in der bloßen Vorstellung so zerrüttet, bringt diese Bekümmerniß nicht den Schatten eines Verdachtes gegen den Verdächtiger seiner Gattin auf; ja selbst nach seiner schrecklichen That, selbst nach der ersten Erschütterung seiner Ueberzeugung von der Untreue Desdemona's, berührt ein Zweifel an Jago's Ehrlichkeit nicht seine Seele.

So sicher hatte der rachsüchtige Heuchler sich dieses Herzens bemächtigt, in dem Zwecke es mit unheilbarer Eifersucht zu füllen. Er durfte hoffen, gerade nach diesem Plane den Bau seiner Rache auf's kühnste auszuführen, da er in den Personen und in den Verhältnissen das günstigste Material dazu vorfand. Desdemona in Verdacht mit Cassio zu bringen, dazu bot sich gerade die Persönlichkeit des Letzteren auffallend entgegen. Er hatte den Vermittler zwischen ihr und Othello gemacht, und wie treu und verschwiegen er dieses Geheimniß in sich bewahrt, das beweist er (I, 1) im Gespräche mit Jago, wo er sich der ganzen Heirathsgeschichte unkundig stellt. Mit beiden war er so vertraut geworden, daß er sich im Verkehr mit Desdemona jede anständige Vertraulichkeit erlauben durfte. Sie war so offenherzig gegen ihn gewesen, daß sie oft geringschätzig von dem Mohren gegen ihn sprach, wogegen er dann diesen in Schutz nahm; und das wußte Othello.

In äußerer Sitte, Gestalt und Erscheinung kann kein stärkerer Gegensatz gedacht werden, als der des Cassio zu dem Mohren. Schön von Bau und Gesicht, jung, glatt und gewandt, wie Jago sagt, fast zu einem schönen Weibe verdammt, mit allen Gaben und Künsten der eleganten Welt ausgestattet, besitzt er Alles worin sich der Mohr am schwächsten weiß; er ist ein natürlich Ziel der Frauenblicke, und in diesem Punkte ebenso verführerisch wie verführbar. Konnte dem Mohren von dieser Seite erst das Mistrauen in seine eigenen Gaben geschärft werden, so gab sich's von selbst, seinen Verdacht auf diesen schmucken Stellvertreter zu lenken. Selbst so lange er an Desdemona's Tugend noch glaubte, konnte es ihm am ehesten vereinbar mit ihr scheinen, daß sie einer Schwäche gerade für diesen Cassio nachgegeben habe. Denn einen so pflichtgetreuen, dem Generale so innigst ergebenen Mann wie diesen gab es weiter nicht; keinen der so ängstlich auf seinen guten Namen, keinen der jüngferlicher auf gute Sitten hielt. Die männischen Laster, wie der Trunk, waren ihm fremd und abscheulich; der Name „Trunkenbold" aus Othello's Munde war ihm so arg, wie Desdemona das Schimpfwort auf ihre weibliche Ehre, das sie nicht in den Mund nehmen konnte. Aber alle diese Tugenden waren fast zu verfeinert, als daß sie ein Vertrauen auf ihre Festigkeit hätten geben sollen; Jago hatte also recht, daß er Cassio als einen Mann ansah, der für den Argwohn geschaffen sei. Daß seine Gutartigkeit unterweilen in Zanksucht

überglitt, weiß alle Welt; daß seine Abneigung gegen den Wein durch die Gelegenheit überwunden we den und dann sogar sein Diensteifer in Pflichtvergessenheit umschlagen könne, muß Othello erfahren. Fehlt noch etwas, ihn zu einer Person in Jago's Tragödie tauglich zu machen, so ist es die ähnliche Arglosigkeit in ihm, wie in Desdemona und Othello, das ähnliche Vertrauen in Jago's Ehrlichkeit und Freundschaft, an der auch Er bis zu Ende nicht zweifelt.

Die Verstellungskunst des Jago und Cassio's verführerische Gaben würden gleichwohl den Mohren nicht bis zu der maaslosen Verirrung seines Argwohns berückt haben, wenn nicht seine ganzen früheren Lebensverhältnisse und die Art seiner Verbindung mit Desdemona das Spiel des Ersteren erleichtert hätten. Othello weiß die nichtigen Beweggründe, die Andere zur Eifersucht treiben, von sich ferne. Er ist zu grundlosem Argwohn an sich unfähig wie zu grundlosem Zorne. Es wird ihn nicht kümmern, wenn Andere seiner Frau Schönheit und Vorzüge preisen, noch wenn sie ihn bei ihr herabsetzen würden. Sein Selbstgefühl ist noch wach: „sie hatte Augen, sagt er, als sie mich wählte.“ Aber dieses Selbstgefühl war gerade von dieser Seite so leicht in ihm zu erschüttern. Denn sobald ihn Jago nur erinnert an die Künste der Venetianerinnen, „nicht Unterlassen, sondern Geheimhalten“, an den venetianischen Trug, den auch Desdemona an ihrem Vater geübt, an die Verstellung mit der sie ihm die Augen ge-

schlossen, nun ist die feurige Vorstellungskraft des rasch empfindenden Mannes auf die Stelle gelenkt, wo die entzündbare Materie nicht mehr ausgehen kann. Jago braucht bei dem Mohren die eigenen Worte Brabantio's, die er anwesend gehört hatte: „Sie hat den Vater betrogen, da sie euch zum Gatten nahm! Als sie vor euerem Blicke zu zittern schien, so liebte sie ihn.“ Die Tieck'sche Uebersetzung läßt den Othello darauf ein flaues „Ja wohl“ sprechen; seine Worte lauten aber mit größerem Nachdrucke: „Ja, das hat sie gethan!“ Der Ausdruck, der in diese Worte zu legen ist, kann nicht bedeutsam genug sein. Der Fluch des Vaters entlädt sich in ihnen auf Othello's Seele; das Licht seines Glaubens an Desdemona ist mit ihnen ausgelöscht. Von jetzt verliert er sich einsylbig und grübelnd in den Gedanken, ob sie in ihrer Wahl nicht doch von der Natur abgeirrt sei, und im Verfolge dieses Weges geht er und sie verloren. Hier faßt ihn auch Jago sogleich mit dem vollen Geschick seiner Bosheit, wohl wissend, daß dieß „der Punkt“ sei, den es anzubauen gelte. Unter dem Scheine dreister und unvorsichtiger Offenheit hält er ihm die Unnatur ihres Misverhältnisses mit allem Nachdrucke vor, und gibt ihm zu bedenken, ob nicht lüsterne Neigungen und unnatürliche Gedanken bei Desdemona mitgespielt hätten, ob sie ihn nicht bei besserem Urtheile mit ihren Landsleuten bereuend vergleichen werde. Das wühlt in dem Mohren weiter. Weil seine Jahre abwärts gehen, darum nicht so sehr — aber weil ihm die süßen Gaben des Umgangs feh-

len, weil er schwarz ist — wie möglich, daß daran auch ihr Geschmack und ihr Vorurtheil strauchelte! Wie scheint auf einmal, von diesem Gesichtspunkte aus, sein Weib den natürlichsten Zweifeln ausgesetzt! Noch streiten sich Selbstgefühl und Gekränktheit in ihm, aber seine Phantasie weilt schon auf der Einen schrecklichen Vorstellung: „Ich bin betrogen und misbraucht!“ Sein erster Entschluß ist Haß und Verstoßung. In Argwohn sich zu quälen, liegt nicht in seiner Natur, er will zweifelnd nicht lieben und liebend nicht zweifeln; muß er zweifeln, so will er sehen und prüfen, und nach dem Erfolge mit Liebe oder Eifersucht ein Ende machen. Dieß ist zunächst für Jago eine Aufmunterung, für Scheinbeweise zu sorgen.

Gleich nachdem Jago (III, 1) den ersten Samen des Argwohns in Othello's Brust gelegt hatte, war Desdemona auf seine Bitte weggegangen. An dieser Schwelle, wo er in das Labyrinth der Eifersucht eintreten sollte, stand vor Othello's beweglicher Phantasie noch der volle Eindruck seiner glücklichen Gegenwart zugleich mit dem Eindruck der schrecklichen Zukunft, die seiner warten würde, wenn er je Ursache haben sollte, jenem Glücke zu entsagen: und diese Eindrücke entladen sich in den wenigen sinngehäuften Worten, voll gemischter Seligkeit und bitterer Ahnung, die als der Anfang der Katastrophe, als der Kern von Othello's Leidenschaft und der Leitstern für die Entwickelung derselben gelten müssen:

Holdselig Ding! (excellent wretch!) Verdammniß meiner Seele,
lieb ich dich nicht! und wenn ich dich nicht liebe,
dann kehrt das Chaos wieder!

Noch ist ihm also nicht einmal ein Zweifel genannt worden, und schon steht vor seiner geschäftigen Einbildungskraft das ganze Bild seines möglichen Elendes, das er nach seiner Weise in ein einziges Wort zusammenpreßt. Nachher scheint Desdemona's bloße Erscheinung noch einmal seine Zweifel zu bemeistern, und er geht mit ihr weg. Aber gleich hernach, wenn er wiederkehrt, ist er, ohne neuen Anlaß, nun schon ganz von der Vorstellung überwältigt, daß das endlose Glück, das ihm dieses Weib bereitet hatte, nur eine Täuschung war und daß sie falsch gegen ihn sei. Wie ist es aber möglich, daß dieser Mann, der in Schlacht und Gefahr so kaltblütig ist und der nachher in so besonnener Ruhe den schrecklichen Strafact an Desdemona vollführt, jetzt von einer bloßen Vorstellung möglicher Dinge so verblendet wird, sie für wirkliche zu nehmen? daß seine ganze Mannheit von einer Einbildung erschüttert, von einem Wahne umgeworfen wird? Ist es nicht unnatürlich, daß so ohne allen faßbaren Grund Othello plötzlich so ganz zerrüttet erscheint, daß sein Schlaf für immer dahin ist, daß er ein schmerzlich Lebewohl seinem ruhigen Geiste, seiner Zufriedenheit und dem, was sein ganzes Leben ausmacht, dem Kriege, seiner Berufsfreude sagt, daß er sein Tagewerk gethan sieht, daß er in Wuth und schrecklicher Aufregung den Störer seines Friedens faßt und ihn um Be-

weise angeht, da es schon kaum eines Beweises mehr für ihn bedarf? Aber man bedenke doch, daß alle falsche Eifersucht auf bloßer Vorstellung beruht! daß dieser Wahn, weil er ein Unkraut ist, schon auf dem magersten Boden und in dem kümmerlichsten Raume wuchert, während ihm hier ein so verhängnißvoll fruchtbarer Grund bereitet war, wo Lage und Verhältnisse dem Argwohn eine ungemeine Gewalt und Tiefe gaben und dem Scharfblick des Zweifels eine Fernsicht öffnen mußten, über der das Nächste fast nothwendig übersehen ward! Man bedenke, daß gerade in dem ersten Ueberfall der argwöhnischen Vorstellung die größte zerrüttende Kraft lag, mit der sie in dem Mohren gleich dann allen Entschluß und alle Fähigkeit der Prüfung zerstörte. Man bedenke endlich und vor Allem, was in der bloßen Vermuthung von Desdemona's Untreue gerade für diesen Othello nach dem ganzen Vorgang seines Lebens und Schicksals furchtbar Aufregendes gelegen war. War sie wirklich falsch und untreu gegen ihn, so war sie nicht von ihm abgefallen in der Aufwallung einer Leidenschaft, sondern ihre Falschheit war vorbedacht und die Ehe mit ihm ein feingesponnener Betrug! Seine edle Natur, seine kindliche Offenheit war auf die schnödeste Weise, wie ihm Jago nicht einzuschärfen vergißt, misbraucht, mit seiner männlichen Geradheit und Unbefangenheit war in stiller Umsicht ein schmähliches Spiel getrieben worden! All das Mitleid und die Theilnahme, die sie ihm gezeigt, war nur die Verstellung der verschmitztesten Buhlerin! Alle

die Liebe, die er in ihr gefunden zu haben glaubte, war nur ein Blendwerk, und der ganze Himmel, den sie ihm geöffnet hatte, eine höllische Täuschung! Der Glaube an jede Tugend und an alle Menschheit war in ihm erschüttert, und dieses reinste Gefäß war ein „Sumpf für ekler Kröten Begehen und Brüten"! Und dieser ungeheuere Fall hätte ihn getroffen, der sich mit so saurer Anstrengung zu Größe und Ehre hinaufgearbeitet hatte, der im Gesichte der neugierigen und bewundernden Welt stand, dem zuletzt noch diese beneidete und wonnige Befriedigung, der Besitz dieses Weibes, geworden war! Dieser Fall hätte ihn von der mühsam erklommenen Höhe so mit Einem Schlage herabgestürzt in die Tiefe einer unermeßlichen Schmach, die ihn zum Spotte der Zeit machen mußte! Und es wäre ihm diese Demüthigung, diese furchtbare Enttäuschung, diese Zerquetschung seines Herzens zugefügt worden von dem Geschöpfe, das er für den werthvollsten Besitz gehalten hatte, den die Welt in sich einschloß! Und diese Vorstellung, die seine innere und äußere Zerstörung mit sich trug, lag doch der Wahrscheinlichkeit so nahe! Der sie in ihm aufrief, sprach so ehrlich und so sorglich! die da angeklagt war, hatte Eine Unregelmäßigkeit begangen, warum nicht auch die andere? jene gegen ihren Vater der sie zeugte, warum nicht diese gegen den Gatten, der ihr fremd und schwarz war? Hatte doch der, der mit angeklagt war, der tugendliche Cassio, so eben auch gegen jede Erwartung Othello's Vertrauen getäuscht! Und der,

den all dieser Trug traf, war Er, der Mohr, auf dem der alte Fluch der Verstoßung schon immer gelastet hatte! Dieß Alles, dieser ganze Umfang jener Einen Vorstellung, wird von Othello nicht wie wir hier thun, geäußert und umschrieben, allein es liegt auch weder in der Natur seiner grübelnden Schweigsamkeit, noch in der Natur seiner augenblicklichen Wuthausbrüche, einen inneren Zustand sich und Anderen auslegen zu können. Er hat eine scharfbezeichnende Benennung für den schrecklichen Zustand seines Inneren, der nun aus alter Zeit zurück in ihm kehrt, aber zergliedern könnte er ihn nicht. Daß aber dieß in der That der zerrüttende Inhalt seiner inneren Vorgänge und Vorstellungen war, dieß liegt in der Natur der Sache und zeigt sich sofort in den Wirkungen; der Spieler muß es in dem Ausdruck des ganzen plötzlich geänderten Wesens niederlegen.

Othello hat sich recht gekannt, wenn er sagte, er könne sich nicht lange in Ungewißheit und Zweifeln quälen; das heftige Blut, die Gewalt seiner Einbildungskraft reibt ihn auf; er dringt bei Jago auf Beweise; es ist, als ob er schon nach der Bestätigung von Desdemona's Falschheit wie nach einer Beruhigung strebte; gewiß würde es jetzt schon vieler sicherer Thatsachen bedürfen, ihn von ihrer Unschuld zu überzeugen, während Ein Scheinbeweis seinen Glauben an ihrer Schuld bestärken wird. In der vortrefflichen Schilderung der Eifersucht des Schwachen, die Gottfried von Strasburg in seinem Tristan entworfen hat, cha-

rakterisirt es die sinnliche Schwäche umgekehrt, daß König Marke vor der Gewißheit der Untreue seiner Isolde die Augen zudrückt, daß er den Zweifel sich gern abgewinnen läßt, daß er sich selbst mit dem Vertrauen auf ihre Unschuld täuscht; die Sünderin ist zu schön, als daß er sie hassen könnte, und aus Lust übersieht er Leid und Schmach. Die Eifersucht des Starken unterscheidet sich gerade hierin, daß sich aller Schmerz, den sie erregt, auf den Verlust der Ehre, und nicht des Genusses bezieht, und daß er dadurch seine Tiefe empfängt. Wilhelm Schlegel freilich schien die Stärke der Leidenschaft in Othello gerade nur aus seiner stärkeren Sinnlichkeit herzuleiten. Der Traum des Cassio, den Jago dem Othello erzählt, vergiftet, dieß müssen wir zugeben, seine Phantasie mit den sinnlichen Bildern, die ihn hinfort nicht mehr loslassen. Schlegel, von diesen Stellen verleitet, nannte seine Eifersucht von der sinnlichen Art, die in den heißen Himmelstrichen die unwürdige Bewachung der Frauen hervorgebracht habe. Aber so ist sie in der That in dem älteren, von dieser Seite nicht mehr so erregbaren Manne nicht. Die Vorstellung, daß er die reizende Schönheit seines Weibes mit anderen theilen solle, die Vorstellung, wie groß diese Schönheit sei, die er dann zu vernichten beschließt, taucht begreiflicherweise auch unter Anderem in ihm auf: dort, wo er sie schlafend vor seiner schrecklichen That noch in ihrem ganzen Reize vor sich sieht; dort, wo ihn bei Jago die Erinnerung an diesen Reiz ergreift und ihm die jammernden Worte: „Und

doch wie Schade!" erpreßt. Aber dann ist er gerade mild und weich und man sieht, daß der Gedanke an die Entbehrung dieser Reize und Genüsse ihn weder zu seiner Rache antreibt noch davon abhält. Sondern was in jenen von Jago aufgestachelten Vorstellungen von Desdemona's Vertraulichkeiten mit Cassio ihn so furchtbar erregt und sich seiner Phantasie immer auf's neue darstellt, ist wieder nur der niederschmetternde Gedanke an das schamlose Spiel, das dieser Tugendspiegel mit ihm getrieben haben müßte, an die Schande und Unehre, die sie auf ihn lud. Aus diesem Sinne lese man den späteren Ausbruch seines Grimms vor Desdemona selbst, und die Stellen wo sich ihm das Bild des gehörnten Ehemannes darstellt, und man wird unwidersprechlich finden, daß hier der Zorn eines Ehrenhelden über seine schmählich misbrauchte Ehre spricht, nicht die Eifersucht eines Sclaven der Sinnlichkeit. Damit wollen wir nicht sagen, daß jene Vorstellungen nicht auch an sich die lebhafte Phantasie des Mohren ergriffen; sie überfallen ihn vielmehr bei den ersten Anregungen mit der Gewalt, wie es seinem starken Naturelle überhaupt gemäß erscheint; er fällt später darüber in seine Krämpfe. Nur aber seine Eifersucht, wie sie sich gerade bei ihm artet, bestimmen und charakterisiren sie nicht und treiben sie auch nicht auf ihre Höhe. Gleich in der Scene (III, 3) bei der wir stehen, helfen diese Vorstellungen die reizbare Stimmung zu bereiten, aber der erste, und der gleich entscheidende Ausbruch erfolgt erst dann, als Jago

erwähnt, daß er das Taschentuch, das erste Geschenk Othello's an Desdemona, in Cassio's Händen gesehen, erst dann, als Othello nun glaubt einen sicheren Beweis zu haben. Noch hat Jago selbst nur gezweifelt, ob das Tuch, das er gesehen, wirklich und in Wahrheit gerade jenes oder auch nur überhaupt ein Tuch Desdemona's gewesen sei, und schon bläst der rasende Mann seine Liebe zum Himmel und ruft die schwarze Rache aus ihrer hohlen Zelle und schwört, mit aller schuldigen Ehrfurcht vor einem heiligen Gelübde, gleichsam mit überlegter Wuth, daß seine blutigen Gedanken in ihrer Fluth zur Rache nie rückwärts ebben sollen zu sanfter Liebe. Auch an anderen Orten bewährt Othello, daß er der Wallungen des Blutes Meister geworden ist und daß ihn Zorn und Eifer erst übermannt, wo er Grund und Gewißheit hat. Nicht die lodernde Sinnlichkeit aber wirkt in diesem Falle mit, ihn in die voreilige Ueberzeugung von Desdemona's Untreue zu stürzen, sondern Aberglaube und böses Gewissen. An dem Tuche und seiner treuen Bewahrung hing nach der Weissagung das Glück seiner Ehe; die Weggabe des theuer anempfohlenen Schatzes war ihm ein sicherer Beweis, daß dieß Verhältniß gebrochen war; der Leichtsinn in der Behandlung des Pfandes mußte dem Mohren wieder den gleichen Leichtsinn ins Gedächtniß rufen, den Desdemona bei der Verbindung mit ihm gegen ihren Vater verschuldet hatte.

Es ist wahr, in dem Momente seines ersten Wuth-

ausbruchs fehlt Othello noch der strenge Beweis, daß das Tuch und die Treue von Desdemona verschenkt sei. Er geht aber, sich bei ihr diesen Beweis zu holen. Ihr Benehmen kann nur dienen, ihm ihre Schuld zu bestätigen. Wenn in Jago's Heuchelei, in Cassio's verdächtigenden Eigenschaften, in Othello's eigener Reizbarkeit, in der Vorgeschichte des ehelichen Paares schon zu viele Kräfte zusammenwirkten, um die Eifersucht selbst eines noch gesetzteren Mannes, selbst in noch furchtbarerer Stärke hervorzurufen, so tritt in Desdemona's Charakter noch einer der mächtigsten Factoren hinzu. Der Spalt in beiden Naturen ist unverkennbar, aber leider von Desdemona gerade nicht erkannt, für ihre Natur auch schwer zu erkennen. Sie glaubt ihn unzugänglich für die Eifersucht, sie traut diese Schwäche seiner männlichen Kraft nicht zu; auch hat sie recht; in ihrer gemeinen Art wäre diese Leidenschaft nicht in ihm zu finden, so wenig wie in Desdemona. In der Frauennatur ist es gar oft die Art der Liebe, daß sie sich und den Geliebten mit kleinen Eifersüchteleien quält, um die Freude der Versöhnung und des gestillten Zweifels zu haben, um das Feuer der Liebe mit solchem kleinen Brennstoffe wach zu erhalten. Aber auf solche Tändeleien war die erste Liebe Othello's und Desdemona's nicht gestellt; und was diese so in seiner schwächsten Gestalt in sich und ihm nicht kannte, wie sollte sie es in ihm in seiner schrecklichsten Ausartung ahnen? Und doch, wenn jetzt noch Etwas im Stande sein sollte, Beide zu retten, so

wäre es nur die Schlauheit und geistvolle Gewandtheit in Desdemona gewesen, die seinen Zustand durchschaut und eben so schonend als sicher zu heilen verstanden, die den schon geblendeten Mohren durch wohlthätiges Blendwerk zur Wahrheit zurückgeführt hätte. Die List einer Isolde, die Klugheit einer Rathgeberin wie Brangäne, mit Desdemona's Unschuld verbunden, das war es, was den bösen Geist in Othello wieder beschworen hätte. Aber wie weit liegt diese Art von geistiger Stärke, die die Natur dem schwachen Weibe oft gegeben hat, gerade von diesem schuldlos reinen Weibe ab! Ihre Unbefangenheit weiß nichts von den schützenden Künsten der Vorsicht; sie springt sorglos in jedem Augenblicke in Unbedachtheit über, und dieß hilft zu ihrem Verderben. Othello, indem er seinem Argwohn auf den Grund zu kommen sucht, steht in einer tiefinnerlichen Bewegung vor seinem Weibe und fragt nach dem Geschenke, dessen verhängnißvolle Bedeutsamkeit er ihr mit einem furchtbaren Ernste auseinandersetzt; sie ist betroffen über den Verlust des Tuches, aber sie ahnt nichts von dem Grund, noch von der Tiefe seiner Bewegung. Die Arme hatte das Tuch in einem Liebesdienste für den Mohren fallen lassen; Sorglichkeit und Sorglosigkeit hatten sich in diesem kleinen Ereignisse gerade so innig die Hand gereicht, wie Liebe zu Othello und Lieblosigkeit gegen ihren Vater in dem großen Ereignisse ihrer Vermählung. Beidemale, und immer wieder, wirkt ihre volle Natur in ihr, ihre Arglosigkeit, die die Folge des besten Be-

wußtseins ist. Sie weiß in diesem Versehen keine Schuld, sie ist mitten in ihrer Bestürzung unbekümmert, sie fühlt das Bedrohende in Othello's auffahrenden Worten, aber sie hat ihn nie so gesehen und weiß den fremdgearteten Mann nicht zu behandeln; seinem wühlenden mohrischen Ingrimme gegenüber spielt unseligerweise ihr leichteres Venetianisches Naturell; sie kann dieß schwere Gespräch leichtfertig herüberspielen auf ihr Gesuch für Cassio und muß so Oel auf's Feuer gießen. Sie thut in Unschuld im Kleinen, was sie Othello im Großen gethan zu haben scheinen kann: daß sie oberflächlich mit dem Glück und Unglück eines Mannes, der sich fühlen durfte, ihr Spiel treibe zu Gunsten eines unbedeutenden Dritten; die Eine Scene kann ihm ihr ganzes Verhältniß abzuspiegeln scheinen. Sobald Jago hört, daß Othello im Zorn von seinem Weibe weggegangen ist, eilt er triumphirend ihm nach; die einzige Gefahr für seine Ränke ist die Wirkung des ganzen unschuldvollen Wesens der Desdemona auf den Mohren; er hört, daß es nicht mildernd, sondern aufreizend gewirkt hat, ein ungeheuerer Schritt vorwärts. Er findet ihn auf und ruhiger (IV, 1), als er sich vorstellte; er meint die vorigen Künste noch einmal versuchen, ihn noch einmal an das Tuch erinnern, ihm noch einmal das empörende Bild ihrer Untreue recht sinnlich vormalen zu müssen, da merkt er an der Ohnmacht, in die Othello fällt, daß sein Gift bereits mehr gewirkt hat, als er dachte. Er wird nun dreister und wagt, ihm den Cassio als einen

triumphirenden Liebhaber zu zeigen. Othello will schlau den Geduldigen spielen, aber der Lauscher verräth die Ungeduld, die in ihm kocht, und die ihn nur die schadenfrohe Miene Cassio's sehen, auf seine Worte aber nicht mehr deutlich hören läßt. Später, wenn er die Depeschen Lodovico's liest, zeigt er, daß er sehr gut lauschen kann, wenn er gerade will; jetzt in dem inneren Gewühle seiner Zweifel hört er Alles nur halb, und deshalb mit eingenommenem Urtheile. Was Bianca über das Tuch sagt, hätte, wenn er noch hörte, ihn stutzig machen können; er sieht aber in dem bloßen Anblicke des Tuches die Bestätigung seines Argwohns; sie zu prüfen und der Sache auf den Grund zu kommen, fällt ihm nicht ein. Diese Offenkundigkeit seiner Schande, diese Gleichstellung seines Weibes mit den niedrigsten Dirnen der Straße zerstört des Mohren Fassung vollends. Das Gefühl des unendlichen Verlustes ergreift ihn wehmüthig mitten in dem Grimme seines Rachegefühls. Aber es weicht auch eben so schnell wieder, als er dann in Anwesenheit Lodovico's glauben muß, es treibe Desdemona ihr Spiel mit ihm so frech, daß sie sich vor Aller Augen und Ohren dazu zu bekennen nicht scheue. Dieß übermannt den einst so kaltblütigen Beherrscher seiner selbst bis zu der Selbstvergessenheit, daß er sein Weib in Anwesenheit des venetianischen Abgeordneten schlägt; denn wohl konnte es ihm jetzt so scheinen, daß das treulose Paar heißer als Ziegen und Affen, das heißt, ärger als sie selbst Jago früher schildern wollte, sein müßte;

er eilt, sich dieser Worte Jago's erinnernd, mit diesen Worten davon. Auch was in dieser Scene vorgeht, hätte in anderen Stimmungen den Othello bedächtig und stutzig machen müssen. Dem disciplinarischen Krieger mußte Cassio, Gouverneur von Cypern geworden, jetzt eine unantastbare Person sein; Desdemona's Freude über Cassio's Beförderung hätte ihn statt zu reizen, vielmehr trösten müssen, denn wie hätte sie sich, in einem traulichen Verhältnisse mit ihm, über die Trennung von ihm freuen sollen! Aber der bedächtigste Leser prüfe sich selbst nur, ob Er, beim bloßen ruhigen Lesen, diese Erwägungen anzustellen nicht vergessen wird! wie sollte sie Othello anstellen, der dem unseligsten Truge zur Beute gefallen war!

Der Spieler des Othello wird nicht übersehen, daß in den bisherigen Scenen seine Gutartigkeit und seine chaotische Stimmung, die höhere und niedere Natur, in die dieser Mann, das zweiseitige Produkt einer starken Natur und einer grundsätzlichen Charakterbildung, getheilt war, abwechselnd zur Erscheinung kommen. Die Wuth, der Grimm, die Erbitterung und Verzweiflung sind vorherrschend, so lange er im Zweifel ist und die Vorstellung seiner Schmach erst nach und nach in ihm vollständig wird; sobald er sich diesem Punkte genähert hat, tritt die Ruhe des kalten Entschlusses, aber mit ihr auch das Gefühl seines Verlustes und eines unendlichen Schmerzes mehr hervor. So weit war er in der letzten Scene schon in der Ruhe seines Entschlusses gekommen, daß er, die Stimme

des Rechtes sogar in sich unterdrückend, Desdemona nicht einmal zur Rede stellen wollte, damit sie durch ihre Liebenswürdigkeit seine Rache nicht entwaffne. Doch treibt es ihn noch, Emilien zu fragen. Auch ihre Reden (IV, 2) müßten ihn nachdenklich und mistrauisch machen; sie warnt ihn vor den Zuflüsterungen eines Verleumders, das Weib des Jago! Aber er hält sie für eine schlaue Kupplerin, und ihr frommes Knieen und Beten scheint er fast für einen Beweis ihrer Mitschuld zu nehmen. Jago hat seiner Zeit nicht vergessen, dem Othello einen Stich auf seine Leichtgläubigkeit zu geben, er hat sie sich und seinen Eingebungen dadurch gesichert, gegen die schuldig Geglaubten hat er des Mohren Mistrauen dadurch geschärft. Als Desdemona kommt, vergißt Othello sein Vorhaben, sie nicht zur Rede zu stellen, aber das andere scheint er desto ausdrücklicher festhalten zu wollen, sich nicht von ihrem holden Wesen übermannen und sein furchtbares Gericht umstoßen zu lassen. Und dennoch, dieses Wesen übt sogleich seinen Zauber über ihn aus, und der Mann, der weinen nicht gelernt hat, bricht in Thränen aus und heißt sie schnell dreimal hinweggehen, als fürchte er schon, ihre Anmuth werde diese Weichheit und Milde großziehen und sein Rachegelübde in ihm tilgen. Und nun folgt die schöne Stelle auf die im Spiele nicht genug rührende Gewalt gelegt werden kann, die Stelle, wo Othello unvergleichlich mehr unglücklich als irgendwo sonst hart und barbarisch erscheint, wo er noch einmal nach seiner Art in wenigen aber mit Sinn

überfüllten Worten seinen Charakter und seine Lage im ganzen Umfange bezeichnet: zu welchen Leiden, zu welcher größten Prüfung er sich gestählt fühle; welch maasloses Glück sie ihm bescheert hatte; in welch einen Zustand ekler Schmach sie ihn jetzt zurückgeworfen, wo selbst der Engel der Geduld sich verfinstern würde! Sie weckt die Vorstellung von der Sünde, deren er sie schuldig glaubt, in ihm auf; er weilt auf ihr in seinen derbsten Bildern, aber er wird nicht dadurch aus seiner weichen Stimmung aufgescheucht. Da plötzlich bricht seine Wuth über ihrer unschuldigen Frage: „Welch unbewußten Fehl hab ich begangen?“ von neuem aus. Das englische Zeitwort (to commit) wurde in einem besonderen Sinne vom Begehen des Ehebruchs gebraucht, die sittsame Frau weiß das nicht und reizt noch einmal, nach dem verhängnißvollen Zuge ihrer Natur, gerade durch ihre Unschuld den Gatten, sie für die schamloseste Ueberführte zu halten. In diesen Scenen des Zusammenstoßes Othello's mit Desdemona, und in allen, wo sich die Letztere mit Emilien und Anderen zusammenfindet, blickt man in einer vortrefflichen Weise auf die unseligen Wirkungen der verschiedenartigen Natur und Abstammung des Ehepaars hindurch, und wie sich auch von dieser Seite die Verlassung des väterlichen Hauses und die unberathene und schutzlose Hingebung an den Fremden an Desdemona rächt. Der Mohr, einmal argwöhnisch gemacht, sieht in ihr nur noch die heuchlerische Venetianerin; sie, immer arglos, kennt ihn nicht; ahnt

nicht was in ihm vorgeht, und selbst, nachdem sie aufmerksam auf se ıe Eifersucht gemacht ist, weiß sie ihr nicht zu begegnen. Sie selbst beargwohnt Niemand und begreift nicht, daß sie beargwohnt wird. Ein Kind an Unschuld ist sie ein Kind für's Schelten; man dürfte ihr von dieser Art Strafe nicht mehr auflegen als einem Kinde; jetzt, so ganz über Gebühr mishandelt und angefahren, verstockt sich einen Augenblick ihre Natur; sie kann nicht weinen; sie könnte noch weniger mit Othello weiter verkehren, ihn fragen, seinem Unwillen auf den Grund gehen; erst als sie Emilie mit ihren Worten und Gefühlen unterstützt, machen sich ihre Thränen, ihre Empfindungen, ihre Betheuerungen Luft. Wie sie hernach allein ist und sich von Emilien auskleiden läßt, spricht ihre innerste Seele ahnungsvoll zu ihr über ihre Lage, als sie das rührende Lied ihrer Barbara singt und eine Verfügung für ihren Todesfall macht; aber ihr denkender Geist empfängt diese tiefen Eindrücke, die auf ihrem Gemüthe liegen, nicht; sie würde sonst umsichtiger das Verhältniß zu ihrem Gatten erwogen, seinen qualvollen Zustand durchschaut, seinen Schmerz mehr als seine Wuthausbrüche empfunden, den Tiefbekümmerten nicht der schlaflosen Nacht ohne eine Zurede hingegeben und sich selbst nicht so wenig bekümmert zur Ruhe gelegt haben. Mitten in der köstlichen Scene (IV, 3), wo sich die schöne Natur Desdemona's so reich entfaltet, kann man auf eine Kluft durchsehen, die diese Gatten, wenn sie sie nicht jetzt auf einmal für immer trennte, für Zeiten immer

wieder trennen würde. Beider Seelen schließen sich in dem Augenblicke, wo ihr Verhältniß die erste Prüfung erfährt, innerlich vor einander zu, statt sich zu öffnen; der Mohr will sie nicht zur Rede stellen, selbst in der Stunde ihres Todes will er ihren Eiden nicht glauben, und vor ihrem Leugnen verhärtet sich sein Herz; ihr auch, obgleich sie selbst seinen Zorn und Trotz noch reizend finden will, versagt das Wort wie dem verletzten Kinde; und selbst den Tod vor Augen, findet sie, da sie von Cassio's Ermordung hört, kein betheuerndes Wort der Unschuld weiter, sondern sie klagt sich in der Verwirrung noch einmal durch Rede und Benehmen selber an und fällt, wie ein verscheuchtes Wild dem Tode zu, dem sie entfliehen möchte.

Zu dem Morde selber schreitet Othello in der Ruhe des Richters; das Gefühl des Menschen und des Gatten, die Reizbarkeit des in seiner Ehre und Liebe Verletzten sind darum nicht in ihm erstorben. Um diese seine That aus seinem Sinn zu beurtheilen, muß man sich lebhaft seiner strengen Dienstübung und unbestochenen Disciplin erinnern, die man ihn früher gegen Cassio hat ausüben sehen. Es ist dieß wesentlich ein Vorspiel der Haupthandlung gewesen, das uns in einem weniger aufregenden Falle ruhigere Blicke in das Innere dieses seltenen Charakters werfen ließ. Keine Ueberzeugung von Cassio's geregeltem Leben, keine Vertraulichkeit des persönlichen Verhältnisses zu ihm konnte ihn damals bewegen, in einer so ernsten Sache den Günstling zu schonen, wo er auch den eigenen

Bruder nicht geschont haben würde. Er stellte an Cassio ein Beispiel auf, nicht aus Zorn, denn sein Eifer erwacht erst bei der Einsicht der begründeten Schuld seines Lieutenants, sond rn aus Klugheit und politischem Pflichtgefühle. Hierin liegt ganz dieselbe Handlungsweise in einem Falle, der mit Liebe und Eifersucht nichts zu thun hat, wie er sie jetzt Desdemona gegenüber befolgt. Auch hier übermannt ihn der Zorn immer vorzugsweise erst an den Stellen, wo er Beweise oder Geständnisse ihrer Schuld zu erhalten glaubt; auch hier straft er nicht im Eifer, sondern aus Ehrgefühl. Es ist nicht Leidenschaft, (mit diesen Worten tritt er an Desdemona's Lager) sondern die Sache ist's, die ihn treibt. Die Erwägung, ob er die nie gut zu machende That auch nach der Vollführung bereuen könnte, hält ihn daher nicht auf. Ihre Schönheit, ihr Reiz zwingt ihm noch einmal Thränen ab, aber sie können seinen Entschluß nicht erweichen. Der Zauber ihres Kusses überredet fast die Gerechtigkeit, ihr Schwert zu brechen, aber sie bleibt fest. Es spricht eine höhere Strafgerechtigkeit aus seinen „grausamen Thränen"; er würde sie, einmal todt, auch selbst ein zweitesmal tödten, und seiner Liebe soll der Mord nicht schaden, der sie von ihrer Sünde heilen soll; sein Schmerz ist wie der des Himmels, strafend wo er liebt. Darum weil er sie liebend strafen wollte, konnte auch sein erster Gedanke, sie hassend zu verstoßen, nicht in ihm haften; er will dieß geliebte Wesen nicht der Verachtung der Welt Preis geben und der Sünde überlassen,

sondern sie Beidem gerade, der Schmach und der Sünde, durch seine mehr strafende als rächende That entziehen. Daher empört er sich auch im letzten Augenblicke noch einmal, als sie ihren Fehler, der in seiner Ueberzeugung feststeht, ableugnet; er möchte als ihr letzter Richter reinigend und versöhnt strafen, ihr Ableugnen reizt ihn, das Mord zu nennen, was er als ein Opfer meinte. Auch hier preßt er nach seiner Weise in Ein Wort eine Unendlichkeit von inneren Vorgängen zusammen, für die er keine einzelnen Bezeichnungen hat. Er sieht sich als den strafenden Richter ihrer Schmach und als den Arzt seiner Ehre an; er vollbringt diese That nach seinem letzten Zeugnisse nicht aus Haß, sondern nur aus Ehre. Da er fehl gegangen war, straft er dann mit derselben erhabenen Kälte und Ruhe, und mit demselben Sühnacte sich selbst, und darum hat es eine so innerliche Bedeutung, daß er bei seinem Selbstmorde noch am Schlusse an den Dolchstich erinnert, mit dem er jenen Türken in Aleppo niedergestreckt: dort hatte er die Staatsehre von Venedig so reizbar empfunden, wie jetzt seine eigene Hausehre; und dort konnte ihn, diese Ehre zu rächen, die Gefahr seines Lebens so wenig abhalten, wie hier die Vernichtung seines köstlichsten Besitzes. Darum ist er auch weitentfernt, nach Desdemona's Tode seine That zu bereuen oder zu verbergen. Er erträgt nicht, daß sie sterbend die That über sich nimmt, er bekennt sich laut zu der Handlung, zu der ihn nur gerechte Ursache getrieben hat. Darum ist er auch schwer zu überzeugen, daß

er fehl gegangen war; Desdemona's Engelslüge im Tode, Emilia's Anklagen ihres eigenen Mannes beirren ihn nicht, weil er kein böses Gewissen hatte; Reue und Rache kehren sich auch jetzt erst gegen ihn selber, nachdem er den Beweis gegen sich so sicher hatte, wie er ihn vorher gegen Desdemona gehabt zu haben glaubte.

Von dem Momente an, wo Emilie die That Othello's aus seinem Munde erfährt, entlädt uns der Dichter auf eine wunderbare Weise aller der quälenden Gefühle, die die Reifung der Katastrophe in uns geweckt hatte. Emilie ist ein Weib von derberer Textur, gutmüthig wie ihr Geschlecht, aber von mehr Galle als Andere ihres Geschlechtes, leichtsinnig in Dingen, die ihr leicht scheinen, ernst und energisch, wo große Anforderungen an sie treten; in Worten nachlässig gegen ihren Ruf und ihre Tugend, wie sie es in Thaten schwerlich sein würde. Fahrlässig hat sie ihrem Gatten das Tuch der Desdemona weggenommen, sie meinte zu einem gleichgültigen Zwecke. Gedankenlos und leicht hatte sie weder für Rückgabe noch für Aufklärung gesorgt, selbst als sie erfuhr, daß das Tuch, dessen Bedeutung sie kennt, den Zwiespalt zwischen Othello und Desdemona veranlaßt hatte; sie merkt in weiblicher Art achtlos wenig auf das, was um sie vorgeht, und wird so in ähnlicher und schlimmerer Arglosigkeit, als die der Desdemona ist, das eigentliche Werkzeug des unseligen Schicksals ihrer Herrin. Noch als sie nur erst weiß, daß Othello sein Weib getödtet, leiht sie unseren gepreßten Gefühlen die erleichtern-

den Worte, indem sie laut anklagend gegen den Mohren für ihre Unschuld zeugt. Und da sie Jago als den Verleumder ihrer Treue nennen hört, nun zeugt sie schonungslos gegen die Bosheit des Gatten für die Reinheit der Gebieterin und sucht dem schwerbegreifenden Mohren das Licht zu zünden, indem sie fortfährt, uns unsere eigenen Empfindungen von der Seele zu nehmen und aus ihrem vollen Herzen ihnen vollen Ausdruck zu geben. Wie sie dann vollends die volle Schuld Jago's aus der Geschichte des Tuches und eben daraus ihre Mitschuld erkennt, nun steigt ihre aufopfernde Treue für ihre Herrin und ihre wachsende Empörung bis zur Erhabenheit; nun wird ihr Zeugniß gegen ihren Gatten, im Angesicht des drohenden Todes, ein Seitenstück zu Othello's strenger Gerechtigkeitsübung, und ihr Tod und Schwanengesang von der Unbeflecktheit Desdemona's eine sühnende Buße auf ihrem Grabe, die kaum durch des Mohren ruhig große Vergeltung an sich selber übertroffen wird. Das Auflösende und Versöhnende in diesen letzten Scenen pflegt auch in dem Leser, der vorher am erschüttertsten war, Ruhe und Befriedigung wieder zu wecken. Bei einer richtigen Aufführung wird ohnehin die peinvolle Aufregung in dem dritten und vierten Akte weit mehr gemildert als in der Lectüre. Es wirkt hier mit, was oben als der Grund angegeben worden ist, warum wir den Charakter des Jago ertragen: die geistige Spannung auf alle die Hebel, die hier in Bewegung sind, zerstreut uns mehr, und dann läßt der rasche Fortgang des

Stückes nicht so willkürlich auf den einzelnen Bewegungen der Seele verweilen. Bei einer Aufführung in London durch Macready wurde dieser mildere Eindruck noch sehr begünstigt durch das Spiel dieses Künstlers, den seine Heiserkeit und sein schwaches Organ zu einer gelasseneren Behandlung der Rolle des Othello zwingt, zu der sich sonst wenige Spieler verstehen werden. Und doch hatte bei Shakespeare's Lebzeiten der größte Spieler dieses Charakters, Burbadge, nach einem früher angeführten Winke ihn unstreitig so aufgefaßt, daß dem allgemeinen Eindrucke nach die tief schmerzliche Bekümmerniß des rathlos in's Unglück Zurückgefallenen überall über die Wildheit und die Wuth des Eifersüchtigen vorherrschte. In der deutschen (Tieck'schen) Uebersetzung bekennt der Mohr am Schlusse, daß er schwer zu erregen sei, aber einmal erregt „unendlich raste". Ein einziger solcher Ausdruck kann diese Rolle und mit ihr die Wirkung des ganzen Stückes völlig verrücken. Im englischen Originale bekennt sich Othello nur zu einer maaslosen Verwirrung (perplexed in the extreme) und er bezeichnet damit nichts anderes, als jenes wieder gekehrte „Chaos," den Druck eines entsetzlichen inneren Unglücks. Gelangt der Zuschauer durch eine entsprechende Darstellung zu wenigstens so viel Mitleid mit dem Mohren als zu Empörung gegen ihn, so wird er den Tod der Desdemona mehr mit Rührung als mit Erbitterung tragen, und der Sühnungstod Othello's wird ihn versöhnen. Oder wäre und bliebe troß aller unserer Aus-

legungen der Untergang Beider allzugrausam, weil ihr Ausgang so viel weniger versöhnend ist, als der von Romeo und Julie? Allein es läßt sich nicht für die Beiden anführen, was für Romeo und Julie, daß sie ihre heimliche Ehe im heftigen Rausche der vollsten Jugend, und in der Unzurechenfähigkeit der Leidenschaft geknüpft; sie gingen mit kühlerem Blute und besonnenem Sinn in ihre Verbindung ein. Es läßt sich ferner nicht für sie anführen, daß ihr eigenmächtiger Bund, wie der zwischen Romeo und Julie, mitten unter bedrohenden Schicksalen, unter der Erbitterung der streitenden Familien, bei der Zerrüttung der häuslichen Verhältnisse geschlossen war, daß er ein einziger Ausweg für Beide, von einem heiligen Mann begünstigt, eine Aussicht auf den Frieden zwischen den zwistigen Häusern war. Hier im Gegentheil war der Friede einer Familie gestört und das Glück und das Leben eines Vaters vernichtet. Trug schon dort der heimliche Bund seine bitteren Früchte, ward dort der wilden Freude ein wildes Ende, so mußte wohl auch hier nach des dämonischen Jago's Worten der gewaltsame Anfang zu gewaltsamer Trennung führen. Nicht allein Othello meinte, sondern auch der Dichter meinte den Tod der Desdemona als ein Opfer und den des Othello als eine Sühne, die den Manen des im Gram gestorbenen Vaters gebracht werde. Die Kunde von dessen Tode erreicht Desdemona nicht mehr. „Ein Glück, daß er gestorben ist", sagt der Oheim, der die Nachricht bringt, sonst würde ihn das Schicksal

seines Kindes in Verzweiflung stürzen. Aber dieser Satz gilt auch umgekehrt. Wenn es Desdemona erlebt hätte, so würde nicht der Tod ihres Vaters, aber doch die Ursache seines Todes ihr leicht eine so furchtbare und enttäuschende Erfahrung gewesen sein, wie das verlorene Vertrauen Othello's. Denn wie sie von diesem keine Ahnung hatte, so auch nicht von der Wirkung, die ihr eigenmächtiger Schritt bei ihrem Vater gemacht hatte. Einerlei Natur und Eigenschaft wirkte in ihr, als sie dem Leben ihres Vaters den gefährlichen Stoß, und als sie dem Argwohn ihres Gatten den Anlaß gab. Dieselbe Unschuld ihres Herzens, dieselbe Arglosigkeit, dieselbe Unfähigkeit, für irgend Jemand irgend einen Harm zu meinen, ließ in ihr dort vor dem öffentlichen Senate keine Anwandlung von Blödigkeit aufkommen und gab ihr hier die verfänglichen Fürbitten für Cassio in den Mund. Sie meinte in beiden Fällen recht und gut zu thun, und aus der Reinheit ihres Bewußtseins selbst entsprangen ihre misdeutbaren Handlungen. Sie fällt wie Othello, wie Romeo und Julie, einer eigenen Natur zum Opfer, nicht der Satzung irgend eines willkürlichen und ungerechten Moralgesetzes; einer Natur, die in der Stärke jener Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit, die uns in allem Geschaffenen anspricht, über die Schranken der gesellschaftlichen Sitte hinübergreift, die Schuld und Unschuld in einer wunderbaren Verschmelzung einigt, die den Tod wie eine Strafe auf sich zieht und den Tod wie einen Triumph übersteht, die

uns theilt zwischen Bewunderung und Bedauern. Es scheint, hier sei allen Forderungen der Tragödie ein vollkommenes Genüge geleistet. Es scheint auch, es bestehe diese Ausführung mit jeder freiesten sittlichen Ansicht. Denn der Dichter hat mit diesem Ausgange nicht engherzig über jede ungleiche Heirath, über jede heimliche Verbindung einmal für allemal den Stab gebrochen, so wenig wie im Romeo über alle leidenschaftliche Liebe. In solcher Einseitigkeit hat Shakespeare nie und nirgends über sittliche Probleme gedacht. Er hätte sonst nicht in Ende gut Alles gut eine ungleiche Heirath durch so viele Schwierigkeiten zum besten Ziele geführt; er hätte sonst nicht im Cymbeline eine heimliche Verbindung zum Guten ausschlagen lassen und im Kaufmann von Venedig Kindesraub und eigenmächtige Ehe gebilligt. Nicht der Buchstabe eines Gesetzes, sondern die Verhältnisse und die Natur der Menschen sind in des Dichters weiser Ansicht der Quell, aus dem Gut und Bös und Glück wie Unglück entspringt. Sie geben auch die Richtschnur an die Hand, nach der Beides bemessen werden muß. Je nach Verhältniß und Natur der Menschen, wird so oft das Böse eine Quelle des Guten, und das Gute eine Quelle des Bösen, das scheinbare Glück ein Unglück, und das Unglück ein Glück. Und dieß ist in diesem Stücke mit bewußter Absicht beobachtet und ausgeführt, wo die edle Desdemona aus Unschuld und Güte in Sünde fällt und in sündiger Lüge die schönste That der Vergebung übt.

Hamlet.

Die Sage von Hamlet ist ursprünglich im Saxo Grammaticus in einer ungelenken Gestalt erzählt; nach ihm ist sie etwas geschmeidiger in Belleforest's Novellen (1564) und aus diesen in einer englischen Bearbeitung (history of Hamblett), deren ältest bekannter Druck von 1608 ist, behandelt. Horvendill ist nach dieser Mythe von seinem Bruder Fengo getödtet worden, der sich in den Besitz seiner Herrschaft und seines Weibes Geruthe gesetzt hat. Hamlet's erkünstelter Blödsinn ist der Mittelpunkt der Sage, und seine zweideutigen, sinnvoll unsinnigen Räthsel waren für den nordischen Geschmack der Hauptreiz der Erzählung, die mit Hamlet's glücklicher Rache und seiner Erhebung zum Könige ausgeht. Die Scene, in der Hamlet seine Mutter auf den Weg der Tugend zurückbringen will und wo er bei dieser Gelegenheit einen Lauscher ermordet, und dann die Falle, die er mit Runenstäben den Gesandten nach Britannien legt, sind die einzigen Züge, die Shakespeare

auf seine eigene und abweichende Auffassung und Behandlung der Sage leiten konnten. Die Figuren des Laertes und der Ophelia fehlen in der Sage; nur ganz unverbunden mit der Haupthandlung erscheint in ihr eine Jungfrau, die mit Hamlet erzogen und befreundet war und deren letzte Gunst er erobert, sie beschwörend, dieß im tiefsten Schweigen vor aller Welt geheim zu halten. Dürftig, roh, unhandlich, wie dieser Eine Zug, ist die ganze Sage. Zu keinem Stücke Shakespeare's gibt es eine nachweisbare Quelle von so barbarischer Ungestalt, und aus ihr gerade hat er dieses Schauspiel gebildet, an das man, wo des Dichters Name genannt wird, immer am ersten denkt; das die widersprechendsten Seiten seiner Kunst und seines Geistes zu vereinigen scheint; das an Originalität jedes andere seiner Dramen übertrifft und doch so volksthümlich, von aller Künstelei und Effekt so fern ist; ein Naturtext von unmittelbarstem Leben und dabei eine Fundgrube der tiefsinnigsten Weisheit; ein Stück, das für Shakespeare's Charakter und Wesen neben Heinrich IV. vielleicht von der sprechendsten Belehrung ist; ein Werk von einer prophetischen Anlage, von einer divinatorischen, der Zeit vorgreifenden Geistesbildung, die erst nach zwei bis drei Jahrhunderten recht lebendig und begriffen worden ist; ein Gedicht, das in unser neueres deutsches Leben mit einer Innerlichkeit der Wirkung eingegriffen und sich verwachsen hat, wie, wenn wir den einzigen Faust ausnehmen, kein anderes Gedicht selbst unserer eigenen Zeit und Nation sich rühmen könnte.

Ein älteres Drama von Hamlet hat übrigens zwischen jener ersten Quelle und Shakespeare's Stück vermittelt. In der Zeit der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts, wo nach unserer früheren Anführung das Thema der Rache in einer ganzen Reihe von Tragödien wetteifernd behanhandelt wurde, war auch dieser Gegenstand nicht übersehen worden. Nach einem Briefe von Th. Nash, der dem Menaphon von Robert Greene vorgesetzt ist, gab es schon 1587 ein Drama über Hamlet, das mit Senecaischen Sentenzen gespickt war. Im Jahre 1594 ward ein „Hamlet" in dem Theater von Newington-Butts gegeben; es war wohl dieser ältere. Unser Shakespeare'sches Stück setzen Dyce 1600 und Collier 1601 — 2. Schon die wiederholten Anspielungen auf Jul. Cäsar machen glauben, daß, wenn der Gegenstand dem Dichter auch schon früher in den Gedanken gelegen, das Stück nicht früher von ihm ausgeführt ward, als um diese Zeit, wo auch Cäsar ihn beschäftigte. Nicht gleich im ersten Wurfe stand das Stück ganz so, wie wir es jetzt lesen. Man besitzt eine Quartausgabe von 1603*), die mit unserem Texte eine interessantere Vergleichung gestattet, als die abweichenden Ausgaben, die wir von Romeo und den Weibern von Windsor haben. Daß jene Ausgabe nicht blos eine bei der Aufführung piratisch und mangelhaft nieedergeschriebene Copie unseres aufgenommenen Textes sei, geht schon aus den verschiedenen Namen hervor,

*) Sie ist auch in Deutschland von Ernst Fleischer, Leipzig 1825, wieder gedruckt worden.

die hier Polonius und sein Diener führen, Corambis und Montano. Weit mehr aber spricht die innere Beschaffenheit der Ausgabe von 1603 dafür, daß Shakespeare's Stück im Anfange zwar alle thatsächlichen Verhältnisse des Hamlet, den wir nun lesen, einschloß, aber nicht in der genauen Ausführung des inneren Sinnes. Eine Reihe von Stellen fehlen dort, die der Dichter zur deutlicheren Charakteristik seines Helden, seiner Natur und seiner Handlungsweise erst später eingeschoben haben muß. Der bedeutsame Gegensatz von Horatio's Charakter gegen Hamlet's, der diesem vor dem Schauspiele von Gonzago's Mord in den Mund gelegt ist, ist nicht in jenem älteren Texte. Alle die spruchreichen Hindeutungen auf die Meinung des Stückes in den Reden Gonzago's fehlen. Der kurze Monolog (III, 2) ist nicht dort enthalten, wo die leidenschaftliche Erregung Hamlets motivirt ist, die seine Rolle bei seiner Mutter und die Tödtung des Polonius erklären muß. Alle die fein eingestreuten Gegensätze in dem Gebetmonologe des Königs (III, 3) mangeln dort, die überall auf das Verständniß des Stückes näher hinleiten. Die ganze Scene, wo Hamlet auf Fortinbras' Truppen stößt, und der ganze Monolog, der den bequemsten Schlüssel für die Meinung des Werkes bietet, ist nicht da. Wären dieß Alles blos zufällige Auslassungen eines diebischen Nachschreibers, so müßte dieser in einer Art Methode überhört haben. Es ist aber viel wahrscheinlicher, daß der Dichter dem großen Räthsel seines Drama's, das noch für spätere, sehr weise-

dünkelige Leute ein Buch mit sieben Siegeln war und das bei seinem ersten Erscheinen für Viele nicht in geringerem Grade ein Mysterium gewesen sein wird, einige aufhellende Winke in der späteren Ueberarbeitung zugefügt hat, die wir nun vor uns haben.

Nachdem dieß Räthsel von Göthe in seinem Wilhelm Meister gelöst worden ist, begreift Niemand mehr, daß es je eines war, und man ist kaum mehr gelaunt, etwas zu seiner Erklärung zu sagen. Kein Werk von Shakespeare ist eigentlich in seiner Absicht deutlicher als dieses, obwohl keines, wenn wir von den Sonnetten absehen, so lange und so vielfach misverstanden worden ist. Wir haben das erquickliche Urtheil von Voltaire früher ausführlich angeführt. So wußte auch Malone nichts aus dem Stücke zu machen; er fand, der verstellte Wahnsinn führe nicht zum Zwecke; Andere, wie Akenside, behaupteten, der Dichter habe Hamlet wirklichen Wahnsinn beilegen wollen; es ist bekannt, daß noch in unseren Tagen auch Tieck ähnliche alte Neuerungen wieder versucht hat. Johnson fand für Hamlet's Scheinwahnsinn keine hinreichende Ursache; er nannte Hamlet mehr ein Werkzeug als ein frei handelndes Wesen; er mache keine Anstalt zur Bestrafung des überführten Königs, und dieser falle zuletzt durch ein Ereigniß, das von dem racheverpflichteten Sohne nicht hervorgerufen sei. Alles, was in jenen Ausstellungen Voltaire's auf Planlosigkeit hinwies, zerfiel aber plötzlich in sich, als Göthe die strenge Folgerichtigkeit dieses Stückes darlegte;

Alles, was in diesen Vorwürfen Johnson's und Malone's tadelndes zu liegen schien, ward auf einmal zu eben so vielen Lobsprüchen verwandelt, als man nachwies, es sei eben die Absicht des Dichters gewesen, den Helden als einen Mann darzustellen, den der Anstoß einer schwierigen Aufgabe aus dem Schwerpunkte seiner Natur gebracht; ihn, nach jenem tiefsinnigen Bilde des Horatio, auf die gefährliche Höhe einer klippenvollen That zu führen, deren Steile ihn schwindlich macht; wie Göthe es ausdrückte: eine Seele zu zeichnen, auf die eine That gelegt sei, der sie sich nicht gewachsen fühlt.

Daß dieß wirklich die Absicht des Dichters war, ist aus den thatsächlichen Verhältnissen an sich klar, es ist aber auch durch ausdrückliche und häufige Hinweisungen auf das Verständniß derselben, wie wir bereits andeuteten, so überklar gemacht, wie dieß selbst in Romeo, oder in welch anderem Stücke es sei, nicht geschehen ist. Wir stellen Beides, die faktische Lage und die Selbsterklärungen der Tragödie, noch einmal übersichtlich zusammen.

Es ist ein heldenmäßiger König von Dänemark, ein Mann ohne Gleichen, von göttlicher Gestalt und Majestät, ermordet worden von seinem Bruder, der des Gestorbenen Sohn von der Nachfolge verdrängte und seine Gattin schon zu seiner Lebzeit durch Einschmeichlung und Geschenke verführt hat. Ehrgeiz, Herrschsucht und Lust hatten ihn zu der unnatürlichen That getrieben; er verstand, „mit demüthigem Antlitz und frommer Handlung den Teufel in sich

so zu überzuckern", daß die Königin, nun sein Weib, von dem Morde nichts ahnt. Keine äußere Gestalt empfiehlt den aufgedunsenen Claudius, den Hamlet's Schimpfnamen (Frosch, Kater, Pfau u. s. w.) als einen wollüstigen, eitlen Schwächling, seine Tagesgeschäfte als Spieler und Schlemmer bezeichnen; keine innere Eigenschaft den gleisnerischen, „lächelnden Schurken", es müßte denn jene durchdringende Scharfsicht des Verstandes zugleich und des bösen Gewissens sein, die ihn achtsam auf jedes Bedürfniß lauschen, jedes Ereigniß, jedes Wort, jeden Seufzer ausdeuten, die willenlosesten Werkzeuge und Spione mit geschicktem Griffe um sich versammeln läßt. Es steigt nun der Geist des gefallenen Helden aus dem Grabe und beschwört den Sohn, wenn er Natur in sich habe, seinen Mord nicht ungerächt zu lassen, nicht wie die todte Vegetation in thatloser Gleichgültigkeit bei seiner Ausrottung zu sitzen, oder wie sein sinnschweres Bild lautet: nicht einem so unnatürlichen Verbrechen gegenüber stumpf zu sein, wie das fette Unkraut, das träge am Strande der Lethe wurzelt. Ein Diener des Schicksals, in den Qualen des Fegefeuers wandelnd, legt Hamlet diese ungeheure Mahnung ans Herz; die Rache ist in dem Begriffe des Zeitalters eine Pflicht, die auch ungemahnt zu erfüllen war; auch hatte Hamlet in der That mehr eine Strafe als eine Rache zu vollziehen, denn er war der rechtlos verdrängte Erbe des Thrones und der Richter im Lande. Zu diesen mächtigen äußeren und inneren Antrieben und Gründen zur Rache, zu der besten Sache

kommt die Bereitheit der Mittel ermunternd hinzu. Der gestorbene Vater ist bei Allen im lebendigsten und höchsten Andenken (jeder Narr weiß, nach des Todtengräbers Rede, Jahr und Datum, wann er den alten Norweg im Zweikampfe schlug!); gegen den neuen König ist das Volk schwierig schon bei Polonius' Tode und ist bereit, sich in Laertes einen neuen Herrscher zu setzen. Er also ist kein zu fürchtender Gegner, es sei denn aus dem Einen Grunde, weil er selber fürchtet und vorsichtig ist. Der junge Hamlet aber hat die Gunst des Volkes voraus, das selbst seine Fehler zu Vorzügen macht; ja an der eigenen Mutter, die ihm in fast schwärmerischer Liebe zugethan ist, fände er im Nothfall einen Verbündeten eher als ihr neuer Gatte. Diese äußeren Mittel, die in den Verhältnissen liegen, wachsen noch durch die persönlichen Mittel, die Hamlet hinzubringt, der in Ophelia's Augen ein Hofmann, ein Gelehrter und Soldat ist, dessen Begabung in der Handhabung geistiger und körperlicher Waffen wir beobachten können, der in dem Alter von 30 Jahren steht, wo die physische und geistige Kraft am üppigsten und am gleichsten gewogen ist. Zu der Sache, den Motiven, den Mitteln und der Macht fehlt zuletzt nichts als der gute Wille, um die Vollbringung der aufgelegten Rachethat völlig zu sichern. Auch ihn hat Hamlet. Er schwört beim Himmel dem Geiste seines theuren Vaters zu, seinen Befehl zu seinem Stichworte zu machen, aus seinem Gedächtnisse alles Andere auszutilgen, zur Rache zu fliegen wie auf Flügeln der Gedanken.

Allein schon bei diesem ersten Selbstgespräche fällt es auf, daß der scheinbar so heftig Entschlossene sogleich seinem Herzen zurufen muß zu halten, seinen Sehnen nicht plötzlich zu altern, sondern ihn aufrecht zu tragen, und daß er in tiefster Bewegung ein schweres Weh seufzt, daß die Welt aus den Fugen, und Er berufen sei, sie einzurichten! Es ist seltsam, daß er den Freunden, denen sein Vater erschienen ist, sein Geheimniß nicht gleich jetzt, nur dem Einen Horatio es später erst mittheilt; daß er auf das weitaussehende Mittel für ein so naheliegendes Geschäft fällt, sich wie Brutus wahnwitzig zu stellen, wo doch keine mächtige Tyrannei zu stürzen war; daß er sich vor dem Verdacht und Argwohn derer verschanzt, die ihn zu fürchten hatten, und daß er eben dadurch Beobachter und Aufpasser auf sich anzieht und den König mistrauischer macht, den schon seine schwermüthige Trauer beunruhigt hatte. In dieser Rolle nun des Geistzerrütteten sehen wir Hamlet den Hof in Aufruhr bringen, den Lauschern Räthsel stellen, seine Geliebte quälen, seine Aufgabe vergessen. Zwei Monate vergehen, und er denkt nicht an sein Stichwort, bis ein declamirender Schauspieler (II, 2) durch die sprechende Darstellung einer fingirten Leidenschaft ihn an seine Rolle mahnen muß; dann fällt er sich selbst mit selbstverdientem Unmuth in heftigen Schimpfworten an, nennt sich Hans den Träumer, einen stumpfen, fühllosen Schurken, einen Feigen, der jede Kränkung trägt, der die Leber der Taube und keine Galle in sich hat. Auch jetzt aber mahnt ihn dieser verdiente

Selbsttadel nicht zum Handeln; die Wirkung des Schauspielers auf sein Inneres führt ihn vielmehr auf den Gedanken, des Königs Gewissen erst noch durch ein Schauspiel zu prüfen. Der Zögerer ist durch die Zeit schon dahin gekommen, zu zweifeln, ob nicht der Geist seines Vaters, den er seinen Freunden damals mit solchem stolzen Nachdrucke einen „ehrlichen Geist" genannt hatte, der Teufel gewesen sein möchte, der mächtig sei in Leuten von solcher Schwäche und Schwermuth wie Er.

Das Schauspiel wird aufgeführt. Der Dichter hat es zunächst benutzt, früher als die Ansprache an das Gewissen des Königs erfolgt, es zu dem Gewissen Hamlet's selber sprechen zu lassen, und zugleich den Zuschauer auf den Sinn seines Werkes hinzuleiten. Kaum hat Hamlet in der Rede der Schauspielkönigin einen Wermuth für seine Mutter gefunden, so erhält er selber einen von Gonzago, der ja in der Rolle seines Vaters spielt, in dem die Stimme des Geistes gleichsam wieder zu ihm spricht: „Was wir beschlossen haben, das brechen wir oft. Der Vorsatz ist nur der Sklave des Gedächtnisses, von heftiger Geburt und von geringer Dauer, so wie die unreife Frucht am Baume festhängt und, wenn sie reif ist, ungeschüttelt abfällt. Denn es ist sehr natürlich, daß wir vergessen uns selbst zu zahlen, was wir uns selber schuldig sind. Was wir uns in der Leidenschaft vorsetzen, der Vorsatz verliert sich mit der Leidenschaft. Die Heftigkeit von Freude oder Gram zerstört ihre eigene Wirksamkeit in sich selbst."

Die Prüfung durch das Schauspiel glückt. Vorsichtig hat Hamlet den König durch Horatio beobachten lassen, um selber müßig zu scheinen. Beide sind nun von der Schuld des Mörders überzeugt. Der Dichter zeigt uns diesen jetzt allein und im Versuch zu beten und zu büßen (III, 3). Fast jeder Satz seines Selbstgespräches duldet eine vergleichende Beziehung auf die innere Lage Hamlet's, in dem das Verhältniß zu seiner Rachepflicht ähnlich ist, wie in Claudius das zu seiner Bußpflicht. Der gleißende Mörder steht zwischen seiner That und seiner Buße so schwankend, wie Hamlet zwischen der That und der Rache. Der König hat den Willen zu beten, wie Hamlet den zu strafen; aber der Drang ihrer Natur steht nicht nach ihrer Aufgabe; die allzugroße Schuld hemmt den großen Wunsch des Betenden, die allzugroße Gewissenhaftigkeit macht die Leidenschaft des Rächers, wenn sie eben flutet, wieder ebben. So gilt es von Beiden, was Claudius sagt, daß sie, zu doppeltem Geschäfte verpflichtet, zögernd stehen, wo sie zuerst beginnen sollen, und beide vernachlässigen. Er weiß, daß der Himmel reich ist an Gnade, aber er findet den Weg nicht dahin, sowie Hamlet vom Himmel der Weg zur Strafe vorgeschrieben ist, den sein weiches Gemüth nicht betreten mag. Wozu dient Gnade, fragt Claudius, wozu dient Strafe, könnte Hamlet fragen, als um der Sünde unter das Auge zu treten? Die doppelte Kraft des Gebetes ist, der Sünde vorzubauen und die vollbrachte zu sühnen; und ähnlich konnte Hamlet gleich darauf, da ihm Claudius

nach dem Leben stellt, sich sagen, die doppelte Kraft der Vergeltung gehe dahin, das vollendete Verbrechen zu strafen und seiner Wiederholung vorzubeugen. Der König versucht das Bußgebet, das ihm am Herzen liegt, aber er findet die werkthätige Buße nicht in sich, die vor Allem den Besitz der Krone und des Weibes dahingeben mußte; so versucht auch Hamlet die Rache, aber in ihm wirkt die Gewissenhaftigkeit, was in dem Könige die Verstocktheit des Herzens, daß er bei dem besten Willen zum Werke nicht kommt. Die Reue kann Alles, sagt sich Claudius, aber was kann sie, wenn man nicht bereuen kann? So ist in Hamlet der Rache aller Spielraum gegeben, aber es fehlt an dem Rächer. Des Königs Seele, auf der Leimruthe des Lasters gefangen, strebt frei zu werden und verstrickt sich mehr und mehr; gerade so schlägt die Erreglichkeit in Hamlet die Flügel, aber um so fester verfängt er sich in seiner Zögerung.

Gerade im Momente, wo der König diese Betrachtungen anstellt, steht Hamlet neben ihm, und die beste Gelegenheit zur Vollziehung seiner Rache ist ihm gegeben. Auch ist eben jetzt, Nachts, zur Geisterzeit, seine Stimmung gereizt genug, die That zu vollbringen. Aber stets unentschlossen, findet er eine neue weitgeholte Ursache zur Verschiebung. Weil er gerade betet, will er den Mörder nicht zum Himmel schicken, der seinen Vater in der Blüthe seiner Sünden getödtet hat; er verschleißt die bequeme Gelegenheit, um eine schrecklichere, effektvollere abzuwarten; er

geht davon und der verschonte Betende steht auf, um uns zu sagen, daß er — nicht habe beten können! Indessen dauert in dieser Nachtzeit, nach den Aufregungen des Spiels und bei dem neuen theatralischen Vorhaben, seiner Mutter Gewissen durch eine Rede voll schneidender Dolche aufzuschrecken, die erhöhte Stimmung in Hamlet fort, und erhitzt im ersten Eifer dieser Unterredung, da er den lauschenden König zu hören glaubt, meint er ihn durch die Tapete zu erstechen und trifft den Vater seiner Geliebten! Der so gewissenhaft einen Mord zu rächen sich bedenkt, wird nun selber unbedacht zum Mörder. Diese Irrung sieht Hamlet selbst nicht allein als eine Strafe für Polonius, sondern auch für sich selber an. Noch eine feinere Strafe für ihn ist die Wiedererscheinung des Geistes. Er muß ihn von der Verfolgung seiner Mutter, die er ihm untersagt hatte, abmahnen, er muß ihn wiederholt anmahnen zu der Verfolgung des Mörders, die er ihm so hoch und theuer befohlen hatte. Der im Gewissen getroffene Sohn weiß sogleich, daß die Erscheinung kommt, um ihn zu spornen, der „in Zeit und Leidenschaft verfallen" ist, der in Schlaffheit und Hitze, will dieß sagen, in Zögerung und Ueberreizung wechselt und so die Schärfe seines Vorsatzes hat abstumpfen lassen.

Der Fehlgriff seiner Rache allein müßte Hamlet am dringendsten auffordern, endlich Ernst zu machen; er verfällt aber in noch auffallendere Zögerung. Er stößt auf den jungen Fortinbras, der das Gegenbild des rüstigen Thatn-

kräftigen gegen Hamlet ist. Er hatte an Dänemark eine alte Waffenschmach seines Vaters, nicht etwa einen Mord, zu rächen; er erhob die Waffen gegen den Willen seines Oheims, und als ihm dieß gewehrt wird, sucht sein jugendlicher Thateneifer einen Ausweg in einem polnischen Kriege um ein Stückchen Land, das nicht der Rede werth ist. Hamlet selbst muß anerkennen, daß es ein göttlicher Ehrgeiz ist, der den feurigen Krieger schwellt, obwohl er findet, daß er sich im Gegenstande vergreift, und um „eine Eierschale“ sich regt, da Er bei den gewaltigsten Anlässen, mit Willen, Macht und Mitteln ausgestattet, unthätig bleibt. Er sieht auch diese Erscheinung als einen neuen Anlaß an, seine stumpfe Rache zu schleifen; er selber findet, daß Beispiele, massig wie der Erdball, ihm auffordernd begegnen. Er fällt sich mit neuen Vorwürfen an: „ein Mann, dessen ganzes Dasein nur Schlaf und Essen ausmacht, sei nur ein Thier, nichts weiter; der uns mit so vieler Begabung, vor und rückwärts zu spähen, ausgestattet, habe uns Kraft und Verstand nicht gegeben, sie ungebraucht faulen zu lassen.“ Er selber droht seinen Gedanken Verachtung, wenn sie hinfort nicht nach Blute trachten. Und doch ist er eben schon auf dem Wege, sich ruhig nach England hinüber schaffen zu lassen, fern ab vom Ziele seiner Rache. Es ist nur ein Zufall, der nicht in Hamlet's Händen lag, daß er (durch einen Angriff von Seeräubern) schnell wieder nach Dänemark zurückkommt.

Auch jetzt thut er nichts für seine Zwecke, nachdem er

sogar erfahren, daß der König ihm selbst nach dem Leben steht. Aber da nun jeden Augenblick aus England die Nachricht kommen kann, daß an seiner Statt die Abgesandten hingerichtet sind, da diese Nachricht zu entscheidenden Erörterungen zwischen ihm und dem Könige führen muß, nun drängt ihn diese Nöthigung und die Furcht vor des Königs Nachstellungen gewaltsam zum Ende, und nun ist seine Schwäche am erkenntlichsten, nun ist ihm übel zu Muthe, nun wird ihm matt ums Herz. Und so übereilt ihn selber die Nachstellung seines Oheims noch früher als diesen seine Rache, und es scheint, als ob weder die richterliche Strafpflicht noch selbst der Stand der Nothwehr ihn je zu dem rächenden Stoße gebracht haben würden, wenn es nicht zuletzt die Empörung des Todtwunden gethan hätte über den Giftmischer, dessen Anschlägen nun auch noch unversehens das Leben der Königin erliegt, deren Seele er zuvor getödtet hatte.

So in sich selber klar, wird die Haupthandlung des Stückes und die Handlungsweise des Helden noch klarer durch den ungemein sprechenden Gegensatz, in den Shakespeare den Laertes zu Hamlet gesetzt hat, und in dessen Geschichte und Benehmen Hamlet selbst das Gegenstück seiner Sache entdeckt. Vielleicht nirgends sonst ist die Absichtlichkeit des Dichters in den Zügen seiner Charakteristik so hervortretend und auffallend wie hier. Hamlet hat den Polonius erstochen. Sein Sohn Laertes, etwas von einem Modehelden, ein Fechter, ein Ehrenritter, aus französischer

Schule, von Temperament so cholerisch wie Hamlet melancholisch ist, ein Mann, weit nicht mit den glänzenden Gaben des Gemüthes und Geistes ausgestattet wie Hamlet, fliegt aus dem fernen Paris nach Dänemark, den Mord seines Vaters zu rächen. Von den Lehren seines Vaters scheint vor Allem die Eine in ihm gehaftet zu haben, daß er sich vor Händeln hüten solle, aber wenn er einen habe, ihn so führen, daß sich seine Gegner vor ihm hüten müssen. Der Eine Gedanke seiner Rache füllt ihn ganz aus, und jeder Nerv in ihm ist zur Thätigkeit gespannt, noch ehe er den Mörder mit Sicherheit kennt. Der König hat die Leiche des Polonius heimlich beerdigen lassen und dadurch den Verdacht auf sich geleitet. Stellung und Macht des muthmaßlichen Thäters beirren den Rächer Laertes nicht. Ein bloßes Gerücht, Flüsterer und Verleumder sind seine Quelle, nicht ein ehrwürdiger Geist, der aus der Erde gestiegen ist. Er hat nicht die Macht und die Mittel, die Hamlet hat, aber er will „mit den wenigen, die er hat, haushalten, daß sie weit reichen sollen.“ Er ist nicht der rechtmäßige Erbe des Thrones, nicht im Auge und in der Gunst des Volkes, nicht ein Prinz vom Hause, aber Er, der Unterthan, regt einen Aufruhr an, der riesengroß blickt und den König auf seinem Throne erschüttert. Vor Claudius Antlitz gedrungen, verflucht er den Tropfen Blutes, der in ihm ruhig sei, weil er seine Eltern und ihn als einen unnatürlichen Sohn beschimpfen würde. Er verdammt seine Lehenspflicht zur Hölle, Gewissen und Vergebung

zum tiefsten Grunde, er trotzt der Verdammniß, während Hamlet am Sonnenklaren zweifelnd grübelt. Er will dem Mörder seines Vaters in der Kirche den Hals abschneiden, (und der König selber billigt dieß, weil „Mord durch keinen Platz geschützt werden sollte") während Hamlet in frommen Scrupeln an eben diesem Könige, da er betete, vorüberging. Laertes geht soweit, seinen Degen zu vergiften, um in dem Zweikampfe mit Hamlet sicher zum Ziele zu kommen. Er befleckt hierin seine ritterliche Ehre, obgleich er sonst seine Rache ganz wie eine Ehrensache behandelt, die für Hamlet eine schwere Gewissenssache ist. Aber mitten in dieser, bis zur Gewissenlosigkeit gehenden Leidenschaft ist er streng auf den Einen Gegenstand seiner Rache beschränkt, während unter Hamlet's zögernden Schritten der schuldlose Polonius fällt, Ophelia wahnsinnig wird, Rosenkranz und Güldenstern zum Opfer fallen, er selbst und seine Mutter erliegen. Der König brauchte Laertes (IV, 5) nicht jene Mahnungen zuzusprechen, die mehr für Hamlet berechnet wären: daß, was man thun will, man thun solle, wann man will, weil der Wille wechselt und so viele Zögerungen und Schwächungen erleidet, als es Zungen, Hände und Zufälle gibt. Aber er brauchte ihn ebensowenig vor den Uebergriffen seiner Rache auf Unschuldige zu warnen; der Mann der gerechten Leidenschaft übertrifft an Mäßigung den klügelnden Rachekünstler, und Weisheit spricht aus dem rasenden Sieger, den Uebermuth und Erfolg verblenden durften. Er will die Freunde seines Vaters

in die Arme nehmen und wie der Pelican sie ätzen mit seinem Blute. Nur den Mörder seines Vaters will er treffen, nur dieß Eine Ziel hat er vor Augen, und er formulirt es im ersten Augenblicke, als er vor Claudius tritt, in die knappe und scharfe Frage nach seinem Vater; in diesem Einen Bestreben aber soll ihm „der Wille der Welt" nicht Einhalt thun!

Und all das für welchen Vater! Von dem Vater des Hamlet hören wir jene so oft angeführten stolzen Worte, das glänzendste Epitaph eines großen Menschen:

Er war ein Mann! nehmt ihn für Alles in Allem!
Nie werd' ich wieder seines Gleichen sehen.

Und dagegen dieser Polonius! Die scharfe Absicht dieser Gegensätzlichkeit müssen Die nie gewittert haben, die diesen Charakter in ein günstiges Licht zu stellen suchten, ein Versuch, der nicht der Widerlegung werth ist. Wenn sich Polonius' üble und lächerliche Seiten mit seinen guten nur halbwegs decken ließen, wie würde Hamlet den Schauspielern, da er sie ihm, dem Vater seiner Geliebten, überläßt, anempfehlen, sich nicht über ihn lustig zu machen? Wie würde er der Tochter ins Angesicht sagen, ihr Vater sei ein Thor? Wie würde er ihn sonst einen langweiligen, alten Narren (in der Ausgabe von 1603 einen Faselhans) nennen? Wie vollends über seiner Leiche sagen, er sei all sein Leben ein thörichter, plauderhafter Schelm gewesen? Wir sehen ihn nicht eigentliche Schelmstreiche begehen, aber wohl sehen wir ihn in einer Dienstpflicht und Geschäf-

tigkeit, die nicht allzuehrlich ist; für krumme Wege, für Seitenangriffe, für Belauschungen hat er eine stets rüstige Vorliebe, der er zuletzt erliegt; er bekümmert sich um Alles und beschnüffelt seines Sohnes Thun und Treiben bis nach Paris hin, nicht so sehr um die Tugend als um das äußere Benehmen seiner Kinder besorgt, denen er beiden nicht traut. Alles wittert der Mann aus, der sich anheischig macht, die Wahrheit aus dem Mittelpunkt der Erde herauszucombiniren, wenn er Anzeichen hat; aber die Vorgänge bei dem Tode des alten Hamlet und der Verheirathung seiner Wittwe hat er nicht geahnt, oder wenn er es that, so würde er wie ein ächter Hofmann weder Gefühl noch Meinung darüber haben. Solche Umgebung ist es gerade, die ein solcher König, wie dieser Claudius, um sich gebraucht; über seine Staatssachen fragt er ihn nicht, über die Dinge des Hauses hört er ihn begierig, nimmt seine abgeschmackte Beredtsamkeit gern in Kauf und hält ihm seine Meinungssicherheit zu Gute. Zu hohem Alter gelangt, fehlt es dem geschulten Hofmanne nicht an Erlebnissen und Beobachtungen, die er sorgsam gesammelt hat und redselig von sich gibt; der Dünkel der Hohlheit spricht aus ihm, die zu Ehren gekommen ist, und die in gleicher Selbstgefälligkeit dem Sohne gute Lehren, dem Diener Menschenkenntniß, dem Könige Rath mittheilt. Er hält sich in Allerweltsschlauheit für einen Mann von Weisheit und großer Umsicht, und baut mit Zuversicht auf die Unfehlbarkeit seines Kopfes. Man kennt die Unverschämtheit

der selbstgefälligen Rechthaber, die den Ereignissen, wenn sie ihre Prophezeihungen eben Lügen strafen, in's Gesicht sagen, sie hätten Alles so vorausgesehen wie es gekommen ist; man kennt jene Thoren mit gutem Gedächtnisse für weise Sprüche; und jene Redner, die klüger sprechen als sie sind, bis sie unversehens von ihrer Thorheit und Unwissenheit mehr verrathen als sie möchten. Solch einer ist Polonius. Es kostet ihn nichts, die Lüge der Selbstbespiegelung zu sagen, er habe Hamlet's Liebe zu Ophelia bemerkt, ehe ihm davon gesagt wurde. Er durchsieht dann ganz genau den Stufengang von Hamlet's Verrücktheit, der völlig bei seinen Sinnen ist. Er will Alles wissen und Alles kennen und Alles gewesen sein: ein geschickter Schauspieler, wobei man auf ähnliche Gedanken fällt, wie sie Hamlet darüber äußert; ein Wahnsinniger aus Liebe wie Hamlet, wovon man so viel glauben mag, daß er ein alter Sünder sei. Mit Allen sucht er sich gut zu stehen, denn wie rechthaberisch er sei, so spricht er doch auch gern nach dem Munde; und wenn sich die Leute lustig über ihn machen, so stellt er sich, sagt Göthe, als merke er es nicht; ich würde glauben, daß er es meist wirklich nicht merkt. Auf diese Weise kommt er mit Allen zurecht, nur mit Hamlet nicht; der tieferen Natur gegenüber, die ganz über seinen „Bereich" (reach) liegt, ist er rathlos; da kommt immer der Pinsel zu Tage, obgleich er den Prinzen für närrisch hält. Und so vermag auch Hamlet eben so wenig in ihn sich zu finden. Er haßt zu gründlich alle die schale

Flachheit und Unwahrheit in diesem Charakter, als daß er seinen Widerwillen selbst nur da verbergen möchte, wo es die gewöhnlichste Rücksicht von dem Anbeter der Ophelia verlangt hätte, sei es gegen die Tochter des Vaters, oder gegen den Vater der Tochter selbst. Und dieß ist der Mann, dessen Tod zu rächen Laertes beide Welten in die Schanze schlägt, während Hamlet den Heros vergißt, der aus dem Grabe zu seiner Ermahnung stieg.

So steht denn der Aufbau dieses Stücks in vollkommener Einheit und in bestem Zusammenhange vor uns; alle Handlungen zielen auf Einen Mittelpunkt ab, die entferntesten Figuren treten nahe und in wesentliche Beziehung zu dem Hauptinhalte. Aber bei keinem Stücke fühlt man mehr, als bei diesem, was wir früher bei dem Kaufmann von Venedig angeführt haben: daß bei Shakespeare die Handlung immer das Abgeleitete, das Spätere, das Gewordene ist und daß der wahre Einheitspunkt seiner Werke immer nach dem Quell der Handlungen, zu den handelnden Menschen selber und zu den verborgenen Gründen führt, aus denen ihre Handlungen emporsteigen. An der negativen Handlung dieses Stückes, an dem Ausweichen vor der That, an dem Mangel an äußeren Ereignissen und innerer Energie des Wirkens und der wirkenden Kräfte könnten wir an sich wenig Antheil nehmen. Gleichwohl nehmen wir den höchsten Antheil an diesem Hamlet; Beweis genug, daß das eigentliche Interesse in diesem Charakter liegt. Haben wir ihn ganz durchschaut, dann

dürfen wir erst glauben, der Handlung auf den Grund gekommen zu sein. Und nicht allein dieß; wir glauben dann zugleich an diesem Quell der Handlung zu einer ungleich reicheren und ergiebigeren Erkenntniß gelangt zu sein; wir können uns diesen vielseitig begabten Menschen dann auch in anderen Richtungen, verschieden und doch immer als den gleichen denken; wir lernen die Handlung als einen bloßen Abfluß, als blos Einen Abfluß eines tiefen Ursprungs ansehen, aus dem auch der Strom ähnlicher oder anderer Handlungen abgeleitet werden könnte; wir sehen die aus der Fabel hergeleitete Lehre dann nur für ein Beispiel an, das auf einen allgemeinen Satz, auf eine höhere, umfassendere Wahrheit zurückführt. Es kommt uns also darauf an, zu erforschen, welche Charakterform dieß ist, aus welchen Elementen sie entstand, welche Beschäftigungen und Eigenthümlichkeiten dieser Natur es bedingen, daß Hamlet so unentschlossen und thatunfähig ist.

Seine Mutter schildert ihn seinem Aeußerlichen nach als fett und von knappem Athem, und so, haben wir früher gesagt, gab ihn Burbadge, nicht in der gewöhnlichen Liebhabereleganz, in der wir ihn, wohl seit Garrick schon, zu sehen gewohnt sind, was gegen die höhere Auffassung dieses Charakters noch mehr verstößt, als wenn man uns den lächlenden Bösewicht Claudius herkömmlich im Aussehen eines finsteren dickbärtigen Tyrannen darstellt. Mit jener Andeutung seiner Mutter übereinstimmend sagt Hamlet selbst, sein Oheim sei seinem Vater nicht ähnlicher, als

Er dem Hercules. Es mangelt ihm demnach, bemerkte Göthe, die sinnliche Stärke des Helden, man darf viel einfacher sagen, einer praktischen und handelnden Natur. Sein Temperament ist ruhig, still, phlegmatisch, ohne Galle; seine Mutter vergleicht in sprechendem Bilde seine geduldige Ruhe mit der der Turteltaube, die über ihrem Jungenpaare sitzt. Im höchsten Affecte gegen Laertes sagt Hamlet von sich selbst, daß er nicht leidenschaftlich und rasch sei, doch sei etwas Gefährliches in ihm, das der Gegner klüglicher scheuen werde. Dieß Gefährliche ist seine Reizbarkeit und Erreglichkeit, die in einer lodernden Phantasie wurzelt, und die dieser schwer beweglichen Natur den Stachel zu ihrer Vertheidigung, die Waffe zum Angriffe gibt, aber nur für den äußersten Nothfall. Denn in eben dieser Phantasie wurzelt auch Hamlet's Furchtsamkeit, seine ängstliche Sorglichkeit und Schwäche; dieß ist ein psychologischer Zirkel, der aber in der menschlichen Natur nur zu begründet ist. Aus dieser einen Quelle stammt bei ganzen Völkern, diese Bemerkung hat schon Montesquieu gemacht, bei den alten Iberern und Indern dieselbe Mischung der Friedlichkeit mit überspannter Energie im gereizten Zustande; die Zartheit des Organismus, die sie den Tod fürchten macht, macht sie tausend Dinge noch mehr fürchten als den Tod, dieselbe Reizbarkeit macht sie alle Gefahren fliehen und im Zwangsfalle ihnen trotzen. So ist es in Hamlet. In seiner geschäftigen Einbildungskraft malt er sich eine Lage nach ihren besorglichen und fernsten Fol-

gen aus; er sieht sich von Gefahren und Nachstellungen umgeben und baut ihnen mit weitläufigen Anstalten vor. Er glaubt Geister und sieht sie daher, unterschieden hierin von seinem rationellen Freunde Horatio, der kaum glaubt, nachdem er gesehen hat, der „das Ding", den Geist des Hamlet, in's Angesicht ein Blendwerk nennt und es mit der Hellebarde zu kreuzen versucht, der auch von der Sage des christlichen Aberglaubens nach seinen Worten nur „einen Theil", und nach seinem Tone nichts glaubt. Als der Geist dem Hamlet erscheint, als ihn sein Schicksal ruft, da, in dieser Aufregung des Entsetzens, fürchtet er nicht den Tod und jede Ader ist in ihm so stark, wie des Nemeischen Löwen Sehnen; dann aber ist er auch, nach Horatio's Ausdruck, „verzweifelt durch Einbildung." Nach dem Schauspiele, wieder zur Geisterzeit, da ihn die Hitze der Einbildungskraft ergreift, ist er aufgelegt Blut zu trinken und so bittere Dinge zu thun, vor denen der Tag schaudern würde; dann scheint ihm, es könne Nero's Seele in ihn eingehen; dann ist er geneigt, die Schneide seiner Rache zu überschärfen, und wie ihn in der gespannten Stimmung die Gelegenheit überfällt und keinen Raum für Betrachtungen und Bedenken läßt, zeigt er sich fähig zu der That, von der ihn, im Zustande seiner Ruhe, Besonnenheit und Zweifel zurückhalten. Auch kühlt sich diese Hitze nicht plötzlich mit der Erkenntniß seiner irre gegangenen Rache ab; er quält seine Mutter in der Heftigkeit seiner Aufwallung mehr, als ihm der Vater gestattete, er

sagt bittere Worte über der Leiche des Polonius, und später erst weint er über ihr; die Taubenruhe kehrt dann trauernd in ihn zurück. So, als er von Ophelia's Tode überrascht, des Laertes prahlsüchtige Klagen in ihrem Grabe anhört, hebt sich ein Sturm von Leidenschaft in ihm und läßt sich in thurmhohen Gegenprahlereien wider ihn aus. In diesem Uebermaaße der Erreglichkeit bricht Hamlet Vorsätzen und Thaten die Spitze ab, die er in der gewöhnlichen Langsamkeit seiner Natur verschleifend abstumpft; er spielt wechselnd die Variationen zu zwei verschiedenen, bereits angeführten Lehren des Stücks: daß die Vorsätze, die in Leidenschaft gefaßt sind, mit der Leidenschaft sich verlieren, und daß der menschliche Wille wechselt und unter Einwirkungen aller Art Zögerungen und Schwächungen erleidet. Diese Schwankungen seiner Natur, diese wechselnde Trägheit und Leidenschaftlichkeit, Schlaffheit und Ueberspannung kennt Hamlet in sich mit allen den Qualen, den Mängeln und Folgen, die ihnen anhängen; nichts ist daher natürlicher, als daß seine Seele, sobald sie Menschen ausscheiden lernte, den edlen Horatio „für sich belegte", an dessen gegensätzlichem Charakter sie sich anlehnte und erbaute. Horatio ist zwar eben so wenig ein thatkräftiger Charakter, wie Hamlet; ein solcher, wie Fortinbras, würde auch diesem zur Freundschaft viel zu weit abliegen; aber Horatio ist ein Mann von vollkommener Gelassenheit des Gemüths, Leiden zu ertragen und die Stöße des Schicksals mit Gleichmuth

aufzunehmen geschult, ein Held der Duldung, einer der Gesegneten, an denen Hamlet mit Neid hinaufblicken durfte, in denen Blut und Urtheil so wohl gemischt sind, daß sie nicht die willenlosen Instrumente des Glückes, noch die widerstandlosen Sclaven ihrer Leidenschaft sind.

Dieselbe Elasticität in Hamlet's Natur, die ihn so von Phlegma zu Hitze, und von Heftigkeit zu Abspannung führt, zeigt sich auch in dem Gegensatze seiner üblen und guten Laune, seines Spleens und seines Humors, und in dem Schaukelspiele des sanguinischen mit dem melancholischen Theile in seinem Temperamente. Der Dichter hat hart neben die satyrisch-witzigen Züge, die in Hamlet auf eine heitere und frohe Natur hindurchblicken lassen, die elegisch-sentimentalen gelegt, die ihn einer tiefen Schwermuth verfallen zeigen; beide spielen in seinen Stimmungen zusammen, weniger im Wechsel, als in einer Verschmelzung, deren Frucht jene bitteren Sarkasmen sind, die den stehenden Ausdruck seiner Redeweise bilden. Zur Ausbildung jener heiteren Seite seines Wesens würde Hamlet im Glücke gekommen sein; seine melancholische Anlage hätte dann nur einen sinnig-elegischen Charakter erhalten; er würde Kirchhöfe und einsame Orte vielleicht immer besucht, und weichen Stimmungen und Rührungen gerne nachgehangen haben, aber dieser Hang würde sich nicht zu jener Melancholie, die bis zum Verzagen geht, verdichtet haben. Das, was ihn vorwiegend in diesen äußersten Trübsinn wirft, sind erst die neuen Schicksale, von denen er, als wir ihn ken-

nen lernen, erreicht wird, die ihn plötzlich verarmen, die ihn (nach Göthe) des zuverlässigen Bildes, das er sich von seinen Eltern gemacht, berauben, die sein Gemüth aus den gewohnten Angeln heben und Gram, Trauer, Verstimmung, schwere Ahnungen und, da sich diese erfüllen, eine fassungslose Zerrüttung auf ihn hinwälzen. Aus dem unbefestigten Herzen, mit dem er das Unglück trägt, schließt man gerade, daß dieß ein Mensch sei, der mehr zum Glück geschaffen war, dessen vorzügliches Theil im Glück ein geistreicher Leicht- und Frohsinn gewesen wäre; dieß schien ihm so angeboren wie anerzogen. Er stellt sich ganz als einer jener spitzen und witzigen Redner nach dem Zeitgeschmacke dar, geschickter eine Rolle im Lustspiel als in der Tragödie zu spielen; denn der Scharfsinn, der seiner verstellten tragischen Tollheit gezwungen dient, würde in heiteren Verhältnissen der komischen Tollheit unwillkürlich dienen. Schon als Kind hing er an dem Munde des Narren Yorick; Satyren zu lesen, sehen wir ihn jetzt noch mitten in seiner Bekümmerniß beschäftigt; mit Menschen jedes Standes nach ihrer Art Sylben zu stechen, ist ihm geläufig; der humoristische Scherz, das Witz- und Wortspiel ist ihm zur Gewohnheit und anderen Natur geworden; mitten in seiner gedrückten Lage gefällt er sich in seinem schwarzen Kleide und seiner gebeugten Haltung nicht besser, als in den Quertreibereien aus seiner angenommenen Verrücktheit. Eben darum, weil sie ihm Gewohnheit sind, mischen sich seine Scherz- und Redespiele unwillkür-

lich selbst in die aufgeregten tragischen Stimmungen, und der Schauspieler hat sich vor Nichts so sehr zu hüten, als auf sie Gewicht zu legen und lachen machen, oder mit Heiterkeit und Schwermuth grell abwechseln zu wollen. Er würde zwar die Heiterkeit des Parterres für sich haben, aber den Schwermuth der Verständigen erregen, die keinen ordnungslosen Tanz unharmonischer Stimmungen mögen, die vielmehr das wohlstimmende Gemälde des Dichters unzerrissen wiedergegeben sehen wollen. Die humoristischen und sarkastischen Bilder, Vergleichungen und Wendungen entfallen Hamlet mitten in seinen Aufregungen in unbewußter Geläufigkeit. Die Sonderbarkeiten dieser Ausdrucksweise dürfen in der Schwurscene den durchgehenden Schauder nicht stören, in der Kirchhofsscene den Ton der ergriffensten elegischen Stimmung nicht einen Augenblick verändern! In den tiefsten Gram um seines Vaters Tod und seiner Mutter Leichtsinn mengen sich die Bitterkeiten, die das Herz zusammenpressen müssen, obgleich dieselben Worte in anderen Verhältnissen vergnügtes Lachen erregen würden. Wie man aus Richard's II. Gram und Unglück auf seinen lustigen Verkehr zur Zeit des Glücks zurückschließen lernt, so auch bei Hamlet. Auf Beide paßt Gonzago's Wort, daß, wo die Freude am höchsten jubelt, der Gram auch am tiefsten wehklagt. Die Schärfe seines Witzes wie seines Kummers ist daher bei Hamlet vielfach der gleichmäßige Ausdruck des Einen tiefsinnigen Hanges in seinem Geiste, der aus üblen Schick-

salen die trübste Seite herausgrübelt, wie er aus gewöhnlichen Verhältnissen heitere Gegensätze zu scharfsinnigen Witzspielen herausgreifen würde. In Hinsicht dieser zweiseitigen Anlage und Natur, ja auch in wesentlichen anderen Beziehungen, mag man Hamlet als eine Art Kehrbild zu dem Prinzen Heinrich ansehen. Auch diesem ist der Zug der Schwermuth und der Melancholie nicht fremd; er tritt bei der Krankheit und dem Tode seines Vaters deutlich genug in seiner Natur hervor. Seine Schicksale aber und seine Neigungen nähren diesen Hang nicht auf; er geht seinen heitern Gang durchs Leben bis die ernste Größe seines Berufes ihm nahe tritt; dann findet sich der gefaßte Gleichmuth in ihm, und die gleichgewogenen Eigenschaften der vielseitigsten Natur, die der erhabenen Lebensaufgabe ihren Mann stellen. So ist umgekehrt die fröhliche Anlage auch Hamlet nicht fremd; man könnte denken, daß die gleiche Gesellschaft und die gleichen Verhältnisse den der Convenienz ähnlich entgegengesetzten Mann in die ähnliche Ausgelassenheit getrieben hätten. Aber er würde ein solches heiteres Glück doch wesentlich anders getragen haben. Philosophie, Grundsätze, Studium, ein blöderes, mehr in sich gezogenes Wesen hätte ihm jenen lärmenden Verkehr des Prinzen bald lästig gemacht; er hätte sich dessen Jugendfehlern in seiner stillen und weiblichen Weise nicht so hingegeben; dafür erreichte er aber auch dessen männliche Tugenden nicht. Nach der uns schon geläufigen Auffassung dürfen wir Hamlet auf erhöhter Stufe, wie

den Prinzen Heinrich, für einen von Shakespeare's Humoristen halten, an die die schweren Anforderungen des ernsten Lebens plötzlich heranreichen. Eine ganz neue Bereicherung dieser Gruppe tritt ein. Zu den Anderen, die sich in solcher Lage tüchtig und gereift erwiesen, oder die noch zu zeitigen waren, zu dem Prinzen Heinrich, der in diesem Falle alle Erwartungen übertraf, kommt nun diese Gestalt Hamlets hinzu, der hinter den königlichen Hoffnungen zu denen er berechtigt zurückbleibt, den die Aufgabe, die ihm zu Theil wird, nicht gerüstet findet, der ihr in einem tragischen Untergange erliegt.

Dem entsprechend, wie wir Hamlet nach seiner äußeren Erscheinung, nach Temperament und Naturanlage sehen, hat ihn der Dichter auch ausgestattet in Bezug auf die Bildung seines Gemüths und seiner Sitte. Der Oheim selbst bezeichnet den gutgearteten Mann als eine süße, liebe Natur; alle sanfte Tugenden, alle zarte und weiche Gefühle sind ihm geliehen. Seine kindliche Pietät ist darunter die, die uns am ersten und stärksten entgegentritt. Die Verehrung, mit der er auf seinen todten Vater zurückblickt, ist ohne Gränzen; die Trauer, die er um ihn trägt, zeugt von der größten Innigkeit und Innerlichkeit des Gemüths; die Qual, die ihm seiner Mutter Leichtsinn macht, empfindet er schon bis zur Erschütterung seiner ganzen sittlichen Natur; die Gewißheit von dem Verbrechen seines Oheims erdrückt ihn vollends. Wohl hängt die Schwere dieses Grames auch mit dem angeborenen

Zuge nach Empfindsamkeit zusammen, den wir Hamlet eigen fanden: es ist ihm eine Art Wonne, auf finsteren Vorstellungen zu weilen und in Gedanken des Selbstmords oder der Verwesung zu schwelgen. Doch legt die Erschütterung des sittlichen Glaubens in Hamlet ein Wesentliches der Bürde seines Kummers zu; und wohl darf er den schweren Unmuth Tugend nennen, der sich in jener Scene Luft macht, wo er die sündige Mutter zu Buße und Beichte antreibt. In großen Zügen sehen wir ihn überall angelegt als eine eben so tiefe wie feine sittliche Natur. Er geht von der täglichen Heerstraße des gedankenlosen Hinlebens in ererbten Gewohnheiten und Verhältnissen weit ab, wie ein Mann der nach Grundsätzen lebt. Der Königssohn ist aller Convenienz und ihrem Zwange abgesagt: sein Umgang sind Schauspieler, er ist der Freund des armen Horatio und der Geliebte Opheliens, die weit unter seinem Stande ist. Der Zug nach einfachen, natürlichen Verhältnissen, der sich hierin ausspricht, liegt auch der Abneigung zu Grunde, die ihn gegen alle Unwahrheit, Heuchelei, Fälschung und Schminke in Ständen und Geschlechtern erfüllt. Dort auf dem Kirchhofe spricht er seinen innerlichen Widerwillen gegen die Malerkünste der Frauen, gegen die Politiker, die den lieben Gott hintergehen wollen, gegen Juristen und Hofleute aus; gegen die Art von „Wasserfliegen“ wie Polonius und Osrik, die Diminutive der Natur, wie sie im Troilus heißen, kehrt sich seine ganze innerliche Empörung oder witzige Verachtung. Die

oft bewunderte Scene, in der er den jungen Osrik persiflirt, den Mann des glatten Firnisses oberflächlicher Bildung, der, in Laertes' Mordplan eingeweiht, den Hamlet zu der verderblichen Fechtübung fordert mit denselben Umständen der Höflichkeit, die er, nach dessen Worten, schon mit der Brust seiner Amme machte, ist daher zugleich eine für Hamlets Charakter sprechende Scene. Sie stellt ihn innerlichst diesem Schwarm von Leuten gegenüber „für die das schlackige Zeitalter schwärmt", die den Ton des Tags und die äußere Sitte des Umgangs besitzen ohne den Kern einer wahren Bildung; die sich eine Art von schäumendem Vorrath angelegt haben, mitzureden durch alle noch so gesiebten und raffinirten Ideengänge hindurch, bis ein Punkt ernsterer Prüfung kommt, wo ihr Witz ausgeht und wo die Blasen zerplatzen! Wie Hamlet hier gegen die Verbildung des Zeitalters gekehrt erscheint, so ist er es auch gegen dessen rohe Unbildung. Er mag von den Rauf- und Trinksitten des Geschlechtes nichts wissen, die Schlemmerei seines Oheims, die Händelsucht eines Fortinbras liegt weit von seiner Natur ab. So theilt ihn daher auch in der Aufgabe, die ihm auferlegt ist, ein innerer Zwiespalt in sich selbst: der Streit eines höheren Gesetzes mit dem Naturgesetz der Rache, der feineren sittlichen Gefühle mit dem Instinkte des Blutes. Seine Unentschlossenheit ruht keineswegs ausschließlich auf Schwäche, sondern wesentlich mit auf Gewissenhaftigkeit und Tugend; und eben diese äußerst geschickte Verbindung macht aus Hamlet einen

so eminent tragischen Charakter. Seinen Zweifel an der Sicherheit der Thatsache und an der Rechtmäßigkeit der Rache, die Sanftheit seiner Seele, die sich unbewußt gegen die Mittel der Rache sträubt, der Hang seines Geistes, die Natur und Folgen seiner That zu überdenken und dadurch seine handelnden Kräfte zu lähmen, alle diese „Scrupel zu genauer Erwägung des Ausgangs" nennt er selber im Eifer des Selbsttadels zu drei Viertheilen Feigheit, und nur zu Einem Viertel Weisheit; der Dichter hat aber die Mischung so vortrefflich abgewogen, daß wir, gegen Hamlet's eigene Partheilichkeit wider sich selbst, der Weisheit zum mindesten die Hälfte zuschreiben werden. Wie dem Romeo ein Ueberschuß an Gefühl und Liebesrausch Besinnung und Gedanken nimmt und so seiner wilden Freude selber ein wildes Ende bereitet, so raubt dem Hamlet ein Ueberschuß an Gewissenhaftigkeit, an Sanftmuth, an trauerndem Grame seine Thatkraft; „die Güte, vollblütig geworden, stirbt hier in ihrem eigenen Zuviel"; hier und dort zerstört „die Heftigkeit von Gram und Freude ihre eigene Wirksamkeit."

Verfeinert an Sitte, reich ausgestattet an Gemüth, ist Hamlet auch an intellectueller Begabung und Bildung vorragend, von beschaulichem Geiste, von tiefen inneren Erfahrungen und Beobachtungen, nach Ophelia's Worte: „von edlem und höchst überlegenem Verstande; beobachtet von allen Beobachtern." Von dieser Seite ist Hamlet's Charakter die Schilderung eines genialen Kopfes; die Mo-

nologe dieses „Fürsten der speculativen Philosophen“ sind Meisterstücke des Nachdenkens, in denen Shakespeare auf den tiefsten Grund seiner spruchreichen Weisheit gegangen ist; und die labyrinthischen Minengänge seiner grübelnden Gedanken spotten des Tiefsinns scandinavischer Räthsel. Er ist ein eigentlicher Gelehrter; er führt Gedenkbücher mit sich; Anführungen aus seiner Lectüre sind ihm geläufig; er ist in vorgerückten Jahren noch auf der Universität gewesen und sehnt sich dahin zurück; nicht wie Laertes in Paris, sondern in Wittenberg, das für die protestantischen Herzen in England den erhabensten Klang hatte; kein königlicher Ehrgeiz treibt ihn zu ebenbürtiger Gesellschaft; sein Umgang ist der gelehrte Horatio, sein Schulfreund und Studiengenosse. Wir lernen Hamlet kennen als einen Freund und Kenner des Schauspiels, als Dichter und Spieler. Er hat die Schauspieler schon früher gesehen und näheren Umgang mit ihnen gehabt, er schreibt ihnen eine Stelle in das aufzuführende Stück, er declamirt ihnen vor, er unterrichtet sie. Sein Preis des im antik senecaischen Style gehaltenen Bruchstücks von Pyrrhus ist vollkommen ernst gemeint; er unterscheidet ihn von den Polonius, denen ein Jig besser gefällt; er, wie seine Schauspiellehren, charakterisiren ihn gerade als den Mann des gebildeten Geistes und Geschmacks, als jenen Kenner, dessen alleinige Schätzung mehr werth ist, als die des ganzen übrigen Theaters. Daher ist es denn so natürlich, daß er auf den Gedanken fällt, den König durch ein Schauspiel

zu prüfen; er sucht gleichsam eine geistreiche Rache; und sie auszuführen unter dem pathetischen Apparat der Anwesenheit seiner gefolterten Mutter, hätte offenbar eine Art von theatralischem Reiz für ihn. Wie die Prüfung des Königs durch das Schauspiel gelungen ist, ist es äußerst charakteristisch, daß ihn nicht die schreckliche Gewißheit des Verbrechens zuerst beschäftigt, sondern die Zufriedenheit mit seinem Schauspieler- oder Dichtergeschick; nicht der Erfolg, sondern seine Kunst, die den Erfolg bewirkt hat. Sollte mir dieß nicht, sind seine ersten Worte, einen Platz in einer Schauspielergesellschaft und einen ganzen Gewinntheil zusichern? Diese Aeußerung, noch mehr als die Aufführung, könnte ihn allerdings dazu zu befähigen scheinen. Eben aus dieser Neigung Hamlet's ist es auch so sehr im Charakter, daß er den seltsamen Umweg nimmt, sich verrückt zu stellen, und daß er dieß so natürlich wie sinnig durchzuführen versteht. Es ist ihm gegeben, sich künstlich und künstlerisch zu verstellen und hinter der Maske geschickt seiner selber Herr zu bleiben, wie abgeneigt er der Verstellung im Leben ist. Gleich nach der Entfernung des Geistes empfängt er, noch durchbebt von der Erscheinung, die suchenden Freunde mit einem Falkenruf, wie in fröhlichster Stimmung, und weiß seine erste Bewegung wie sein letztes Geheimniß zu bergen. Sich in der Lage des Schauspielers zu sehen oder zu denken und überhaupt dem Worte obzuliegen, ist in ihm ein natürlicher Zug, der aus seiner geistigen Existenz und Beschäftigung folgt. Seiner Mutter durch einen Akt von

Sittenpredigt und eindringender Beredsamkeit das Gewissen aufzustürmen, dazu geht er mit einer Art freudiger Vorbereitung, während er die Rachethat versäumt und verfehlt, die denselben Zweck von selber mit erreicht hätte; als Laertes in den bombastischen Erguß seines brüderlichen Schmerzes ausbricht, ist dieß für ihn wie eine förmliche Ausforderung zu einem exclamatorischen Wettkampfe. Diesen Fehler kennt Hamlet an sich, er kennt ihn als ein Hinderniß seiner thätigen Bewegung und rügt ihn an sich selber mit derselben Heftigkeit, mit der er gegen die Gewissenhaftigkeit seiner Feigheit oder die Feigheit seines Gewissens eiferte. Der Monolog (II, 2) nach der ersten Begegnung mit den Schauspielern ist in dieser Hinsicht sprechend bis zur Ueberdeutlichkeit. Nachdem er sich dort mit allen ehrenrührigen Schimpfnamen angefallen hat, um seine stagnirende Leidenschaft in Fluß zu bringen, nennt er sich unfruchtbar in seiner Sache, weil er nichts — thun könne, erwartet man; aber er sagt nur: weil er nichts sagen könne; denn zunächst würde er sich gefallen, wie der Schauspieler eine Scene zu spielen, die Ohren der Hörer zu betäuben, die Schuldigen toll zu machen, wie er bei seiner Mutter thut. Dann folgt eine neue Flut von Vorwürfen; er wendet zunächst die betäubenden Ausfälle seiner Redegabe an sich selbst, er ertappt sich über diesem Wortheldenthum und kehrt nun neue Schmähworte an sich: „Welch ein Esel bin ich! das ist ein Heldenstück! daß ich, gespornt zur Rache von Himmel und Hölle, mein

Herz mit Worten muß entladen und mich auf's Fluchen legen wie eine Küchenmagd!" Er wirft ein Pfui zurück auf diese Verirrung, und ermannt sich zum Werke. Dran, ruft er — meine Hände? So sollte man denken. Aber mein Kopf! sind seine Worte. Und nun klügelt er das Schauspiel aus, das erst ein neues Vorspiel seiner Rache werden soll! So überherrscht der Geist diesen Mann des inneren Lebens überall, unbewußt, im Drange der Natur und der Gewöhnung; der Gedanke ist ihm das Maas der Dinge geworden. Shakespeare leiht ihm einen philosophischen Grundsatz, der eine höchst charakteristische Modification von des Dichters eigener Lebensweisheit enthält. Daß Tugend und Laster, gute und schlimme Handlungen nicht durch sich selber, sondern immer erst durch Verhältnisse, Zwecke, Charakteranlage der Menschen ihre wahre Bedeutung erhalten, daß nicht das Was, sondern das Wie den Werth und Unwerth der Handlung entscheidet, ist ein Satz Shakespeare'scher Lebenserfahrung, der zu oft und zu nachdrucksvoll in Wort und Beispiel wiederkehrt, als daß der Dichter nicht jedesmal das Wort gewogen haben sollte, das er in diesem Sinne niederschrieb. Dieser Satz verändert sich in Hamlets Munde dahin: „An sich ist nichts weder gut noch böse. Das Denken macht es es erst dazu."

In diesem Satze liegt der Ursprung aller der Zweifel, die Hamlet zunächst über seine Rachepflicht theilen, die ihn vor jeder schweren Anforderung zum Handeln wür-

den zagen und zaudern machen. Diese Rache ist an sich nicht ausgemacht eine gute oder schlimme Handlung für Hamlet; die Verhältnisse machen sie aber nach Shakespeare's Darstellung zu einer Pflicht für den rechtmäßigen König und Richter im Lande, zu einem gerechten Strafact gegen eine offenbare Schuld, zu einer leichteren Aufgabe und besseren Sache als die des Laertes. Aber das Denken macht eben diese Pflicht und That für Hamlet voller Zweifel und Schwierigkeit. Die „zu genaue Erwägung des Ausgangs" regt zuerst die moralischen Bedenken auf, nicht gewissenlos und voreilig zu sein, und dann die Klugheit und Umsicht, in Ausführung des Werkes sicher und vorsichtig zu gehen. Die phlegmatische Natur des Mannes bewirkt, daß in Beiden, in Gewissenhaftigkeit und Vorsicht, zu viel, für die That und Aufgabe nichts geschieht. Seine geistige Schärfe durchschaut dann dieß Gebrechen seiner Natur und erkennt die tauglichere Anlage in Laertes und Fortinbras halb mit Neid, halb mit Achtung an; seine richtige Erkenntniß dessen, was dem Menschen Werth und Achtung verleiht, bewirkt, daß er seine Mängel bis zur leidenschaftlichsten Aufregung heftig sich selber vorwirft; er steigert sich dann zu einer fliegenden Hitze, in der er die hemmenden Bedenken von sich abwirft, aber er hat den sicheren Takt des Handelns einmal verloren und im endlichen Augenblicke der That geht er irre. Denn so wenig wie die zögernde Bedachtsamkeit, so wenig macht die flüchtige Reizbarkeit den Mann der Thaten, sondern

ernste Beharrlichkeit und Ausdauer, weil eine irgend umfassende und folgenreiche Handlung nicht im Fluge, sondern nur in der Zeit zu vollführen ist. Nachdem er in so folgenschwerer Weise in dem Mord des Polonius fehlgegangen ist, nun grübelt sich Hamlet in eine Art Fatalistik, die ihn vollends erschlafft. Er bildet sich die Ueberzeugung aus, daß alle Ueberlegung nichts hilft, daß unsere tiefsten Anschläge fehl gehen, daß wir unsere Zwecke nur in's Rohe entwerfen können, daß die Vorsehung sie lenkt wie sie will. Diese Ansicht hat sich sein Gedanke gebildet und er kann sie bequem dazu nützen, sich alle selbständige Thätigkeit völlig zu verleiden. Er erinnert sich nicht, daß es nicht ein roher, sondern ein allzukünstlicher und ausgespitzter Entwurf seiner Rache war, der ihm gescheitert ist; er läßt seinen Beruf immer läßiger fallen. Von dieser seiner Unfähigkeit zum Handeln ist Hamlet durch Selbstkenntniß und Erfahrung überführt; vor Beiden schon ist er durch das dunkele und instinktive Gefühl dieser Eigenheit seines Wesens zu Boden gedrückt. Ehe der Racheruf an ihn ergangen ist und nachdem es geschehen ist, lastet das Leben wie eine unerträgliche Bürde auf ihm, und es treibt ihn in seinen Gedanken mehrfach bis an die Gränze des Selbstmords. Aus Furcht vor einem möglichen Verbrechen, einem ungerechtfertigten Rachemord, denkt er an das gewisse Verbrechen des Selbstmords, „auf das der Ewige sein Verbot gesetzt hat.“ Aber auch von dieser That, die er begehen möchte, um der geforderten That zu entgehen, treibt

ihn dieselbe Erwägung des Ausganges zurück; er ist nicht starkgeistig genug, weder das Gewissen zu überspringen, das den Selbstmord untersagt, noch die Bedenken, was nach dem Tode folgen werde. Wäre er des ewigen Schlafes sicher, dieß wäre ihm ein Ziel aufs innigste zu wünschen! Aber wenn er an die möglichen Träume denkt, an ein Leben, in dem er wieder zu Thaten gerufen werden sollte, dann steht er schwankend zwischen beiden Welten, nicht zum Leben und nicht zum Sterben geschickt. Einerlei feige Erwägung und Gewissen treibt ihn von hier nach dort und von dort wieder hierhin zurück. So ist allerdings in jenem berühmten Monologe (Sein oder Nichtsein), wie es jeder Leser ahnt und fühlt, dieser Charakter auf seiner Spitze und der Sinn des Stückes im Mittelpunkte seiner Erläuterung in jenem Satze, nach dem die moralischen und intellectuellen Bedenken, Gewissen und Gedanken, die Hemmketten der Thatkraft sind:

So macht Gewissen Feige aus uns Allen,
Und so wird des Entschlusses ächte Farbe
Von des Gedankens Bläße überkränkelt,
Und Unternehmungen voll Kern und Größe,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen.

Der Dichter hat sich die glänzende Aufgabe gestellt, die ungeheure Kluft zu schildern, die zwischen Pflichtgefühl und Erfüllung, zwischen Wollen und Thun, zwischen Einsicht und Entschluß, zwischen Entschluß und That gelegen ist. Er ist beschäftigt, das Verhältniß zu entwickeln einer

schönen Seele zu einem großen Charakter, der gefühlig-geistigen zu der praktischen Natur, der intellectuellen Stärke zu der handelnden Kraft. Er zeigt uns, wie unter der einseitigen Bildung des Geistes die wirkende Seite unserer Natur gelähmt und gebunden wird; wie die feinste Cultur des Gemüthes ohne Frucht für die Thatkraft ist, wenn die Bildung des Willens versäumt wird; wie die Beschäftigung mit der inneren Welt von der äußeren entfremdet und ablenkt, den Schatten Wesen gibt und einen Nebel über das Wirkliche breitet; wie die Hand, die die geringere Beschäftigung hat, zärteres Gefühl besitzt, wie aber auch umgekehrt das zärtere Gefühl nothwendig die Hand verweichlicht; wie der Uebergang von den schönsten Grundsätzen zum wirklichen Handeln schwer gefunden wird; wie der besten Anlage ohne die gleichmäßige Bildung der geistigen, gemüthlichen und thätigen Kräfte die volle Geltung und der letzte Abschluß fehlt; wie ohne diese Durchdringung aller Seiten des menschlichen Wesens der edelste Geist (um einen Ausdruck der Ophelia zu gebrauchen) zerrüttet ist, eine verstimmte Glocke, wenn auch der schönst entworfene Guß. So schön entworfen hat Shakespeare seinen Hamlet. Er hat ihn mit allen großen Gaben des Gemüthes und Geistes ausgestattet; hält man sich an diese Seiten des Charakters, so wird man bestrickt von seinen liebenswürdigen Eigenschaften und kann glauben, der Dichter verherrliche dieses innere Leben des Menschen vor dem äußeren thatsinnigen; denn er hat die Figuren von dieser

entgegengesetzten Färbung, die Laertes und Fortinbras, gegen Hamlet sehr in den Hintergrund gestellt. Wenn man sich nach den Schattenseiten seines Helden nicht umsähe, wenn man seinen tragischen Ausgang nicht in Erwägung zöge, wenn man sich nicht jener großen Gestalten der Heinrich und Percy erinnerte, könnte man sich in diesem Glauben befestigen; so aber wird man nur inne, daß der Dichter die Eine Seite der menschlichen Natur zu ehren weiß wie die andere; man sieht ihn, an einem neuen und größeren Beispiele, wieder in jener wunderbaren, partheilosen, vielseitigen Gleichbetheiligung an Allem, was in den Menschen gelegt ist. Er rückt Hamlet auf die Höhe genialen Geistes und sittlichen Strebens hinauf, ohne für den Fehler oder Mangel der Anlage und Bildung blind zu sein, die seinem Werthe und seinen Tugenden so großen Eintrag thun. Das Wohlgefallen, mit dem er sichtbar auf diesem Charakter weilt, wird dann um so wohlthuender, weil es in dem Dichter das Herablassen eines Ueberlegenen fühlbar macht, nicht die Sympathie eines Gleichen. Denn in seinem Auge gibt allerdings jene in Hamlet mangelnde Eigenschaft gerade dem Menschen erst seinen vollen Werth. Wie er jene Percy und Heinrich, erfüllt von der Ueberzeugung, daß nur das thätige Leben das eigentliche Leben ist, mit jener freudigen Vorliebe geschildert hat, so ist auch dieses Gedicht von Hamlet nur ein Preis und eine Verherrlichung der handelnden Natur, aus dem Bilde des Gegentheils. In seiner geistigen, phantasiereichen und gemüth-

vollen Natur mehr zum Fühlen als zum Handeln, mehr zum Denken als zum Thun, mehr zum Künstler und Gelehrten als zum Helden, zum Kriegs- und Staatsmanne geboren, hat Hamlet in der Ueberlegenheit seines Kopfes den richtigen Lebensgrundsatz gefunden, den höchsten, den Shakespeare vielleicht überhaupt ausgesprochen, und nur für hohe Menschen ausgesprochen hat, jenen früher schon angeführten Satz:

Wahrhaft groß sein heißt:
Nicht ohne großen Gegenstand sich regen,
Doch eines Strohhalms Breite selbst verfechten,
Wenn Ehre auf dem Spiel ist.

Aber Hamlet kann diesen Grundsatz nur *sagen*, ein Meister der Einsicht; nicht *ausführen*, wie jener Heinrich, der Meister des Lebens und Handelns, gethan hat. Er hat die Anregungen „des Blutes und der Vernunft" für eine große Aufgabe, bei ihm steht Ehre nicht nur, sondern selbst Recht, Gesetz, seine eigene Sicherheit und sein Leben auf dem Spiele, aber die selbstgeschaffenen Zweifel der Vernunft haben den Antrieb des Blutes, der Geist hat den Instinkt, den ächten Quell des sicheren Handelns, in ihm gestört. Ihm entgeht der Ehrgeiz und das spornende Selbstgefühl, das jenen Waffenhelden als die Haupttriebfeder ihrer Thaten verliehen ist. Er schuldigt sich vor Ophelia zwar der Fehler des Stolzes, der Rachsucht, des Ehrgeizes an, aber er besitzt keinen von allen dreien. Vielmehr kommt aus seiner innersten Natur der Seufzer, mit dem er

zu Rosenkranz und Güldenstern, als sie ihrerseits Ehrgeiz in ihm vermutheten, die Worte sagt: Er könne in eine Nußschale eingesperrt sein und sich der König eines großen Raumes dünken. Er ist, sieht man, wie von der Natur eines Hercules, so auch von der eines Alexander weit abgelegen, dem es in dem Raume einer Welt zu enge ward. Ihn reizt weder die Beraubung seiner Thronnachfolge zu königlichem Ehrgeize, noch die Kriegslust eines Fortinbras zu jener ruhmsüchtigen Nebenbuhlerei, die die Percy und Heinrich zu Heldennaturen machte; höchstens wird der kleine Neid und die Eifersucht gegen Laertes' Fechtertalent in ihm rege. Es ist in Hamlet ein socialer Charakter der neueren Zeit gleichsam gezeichnet, der aus der Heroensitte des Naturzeitalters herausstrebt, in das ihn das Schicksal gestellt hat, wo Alles auf die physische Kraft und auf den Trieb des Handelns ankommt, den ihm die Natur versagt hat. Alle die blutigen, unnatürlichen Vorgänge, die wir vor uns sehen, Ehebruch, Vergiftung und Blutrache, und die Kriegsthaten, auf die wir zurückblicken, der Zweikampf des alten Hamlet mit Norweg, die Eisschlacht mit den beschlitteten Polacken, Alles versetzt uns in eine solche rohe und wilde Zeit, aus der Hamlet mit seiner ganzen Natur heraustritt, der er zum Opfer fällt, weil er ihr eben an Gewöhnung, Charakter und Bildung entfremdet ist, und als ein Markstein einer sich ändernden Civilisation in eine Welt von feineren Gefühlen hinüberreicht. Ein zärteres Nervengewebe ist ihm zu Theil geworden als jenen Natu-

ren seiner Umgebung; ein Wissen und eine Denkkraft ist ihm verliehen, die sich mit der Muskelkraft der alten Heroenzeit nicht verträgt; eine Gefühligkeit und Gemüthsfeinheit ist sein Erbtheil, die er auf die späteren Jahrhunderte nach des Dichters Lebzeit erst wieder vererbte. Unsere moderne Empfindsamkeit ist in Hamlet gleichsam um zwei Jahrhunderte von dem Dichter anticipirt. Die Worte: Ach, armer Yorick! die Hamlet auf dem Kirchhofe in verbissenen Thränen, voll überschwenglicher Ergriffenheit seiner Seele ausspricht, sind wie der fruchtbare Quell jener sanften und weichen Stimmungen geworden, die im vorigen Jahrhunderte in England und Deutschland epidemisch waren. Sterne schrieb, von ihnen angeregt, seine (Yoricks) empfindsamen Reisen, und dieß Buch wirkte wie die Oeffnung einer Schleuse, die den ganzen Strom der Empfindsamkeit losließ, der die germanischen Lande damals wie eine Sündflut übergoß.

In dieser Anticipation liegt auf Seiten des Dichters eine wahrhafte Größe; es ist kein Zweifel, daß in diese Tiefe der Empfindung, wie auf die Höhe der Einsicht, die er seinem Hamlet lieh, ihm nur sehr wenige unter seinen Zeitgenossen zu folgen vermochten. Den Ruhm, seiner Zeit voraus zu sein, nehme ich, nach meiner Art die Dinge der Welt anzusehen, in den meisten Fällen für einen sehr zweideutigen Ruhm. Man soll seiner Zeit angehören und das Werk, das ihr vorliegt, nach seinen Kräften zu fördern helfen. Das Vorauseilen vor der Zeit aber ist nur zu oft

die Unfähigkeit idealistischer Schwärmer, das Wirkliche zu ertragen. Nur wenn ein Mann, so wie Shakespeare, zuerst seiner Zeit und ihrer Bildung und Aufgabe in jeder wesentlichen Richtung ganz und voll gehört und dann zum Ueberflusse die Denk- und Gefühlsweise kommender Geschlechter in einem starken Geiste vorausnimmt, nur dann huldigt man dieser vorgerückten Stellung als dem Wahrzeichen einer wirklichen großen Ueberlegenheit. Wollte man dagegen diesen Satz auf unser Stück anwenden, wollte man den Hamlet im Verhältnisse zu seiner Zeit in einer solchen vorgeschobenen Stelle sehen, so würde sich die Ansicht sogleich verändern. Wir zeigten, daß man ihn als solch einen Vorausgeeilten betrachten kann, der sich den rohen aber kräftigen Sitten eines heroischen Zeitalters entrückt, und wir werden bei Macbeth sehen, daß dieser Gesichtspunkt auch Shakespeare selber nicht fremd war. Er aber stellt sich uns dar nicht als ein solcher, der den Sitten und Forderungen der Zeit Genüge geleistet hätte, sondern als einer, der hinter ihren nächsten Anforderungen zurückbleibt, trotz der Befähigung, entfernteren und größeren zu genügen. Er erscheint uns als der Idealist, der der realen Welt nicht gewachsen ist, der, von ihr abgestoßen, nicht allein über ihre Mängel und Gebrechen elegisch trauert, sondern auch sich daran verbittert und verekelt bis zur Benachtheiligung seines so edel angelegten Charakters. Ist Hamlet von Seiten seiner Empfindsamkeit eine Anticipation der weichen Geschlechter des vorigen Jahrhunderts, so ist er von Seiten

dieser Verbitterung ein Vorbild unserer deutschen Generation dieser Tage. Und dieß ist es eben, was den Hamlet unter allen Stücken Shakespeare's seit nun fast hundert Jahren zu dem bekanntesten und besprochensten gemacht hat: daß die Gemüthszustände, die hier geschildert werden, für uns am sprechendsten und lebendigsten sind. Wir fühlen und sehen uns hier selbst, und wir haben lange, in unsere eigenen Mängel verliebt, nur die Lichtseiten dieses Charakters gesehen, bis neuerdings auch seine Schatten in unser Auge fielen. Wir blicken in den Spiegel unserer Gegenwart, als ob dieß Werk in diesen Tagen erst geschrieben wäre; der Dichter übt wie ein Lebender für uns und an uns noch ganz dasselbe Geschäft, das er für seine eigene Zeit sich vorgesetzt hatte. So tief und wahr ist die Beobachtung der Natur durch diesen Dichter, so groß ist die Aehnlichkeit der Natur und ihrer Wirkungen im Einzelnen und im Ganzen, daß man die Vergleichung eines Volkes und eines Individuums zweier ganz verschiedenen Zeiten, die wir hier nur andeuten, ohne Zwang viel weiter treiben könnte, als wir der Kürze halber uns erlauben dürfen.

Das Bild, das wir Deutsche in diesem Spiegel vor uns sehen, ist zum Erschrecken ähnlich. Nicht ich allein habe dieß ausgesprochen; bemerkt und empfunden haben es Tausende. Einer unserer neueren politischen Dichter hat ein Gedicht mit den Worten begonnen: Hamlet ist Deutschland. Und dieser Ausspruch ist in der That kein geistreiches Spiel mit Worten oder verworrenen Vorstellungen.

Denn ganz so wie Hamlet sind wir ja bis zu dieser letzten Zeit hin zwischen einer hart an uns rückenden Aufgabe rein praktischer Natur und einer herkömmlichen Entwöhnung vom Thun und Handeln gestellt gewesen. Ganz so waren wir ja in der Beschäftigung des Geistes und in der Bildung des Gemüthes tief versenkt gewesen bis zur Vergessenheit der äußeren Welt; ganz so lag uns Wittenberg und seine Vermächtnisse mehr am Herzen als Polenkämpfe um Ehre und Macht; ganz so füllte uns das Leben und Weben im Gedichte und Schauspiele aus, und auf dem Theater die Aufgabe der Zeit zu spielen, uns an Worten und an einem Wortheldenthum zu freuen, gefiel uns mehr, als eine gelassene und gesetzte Vorbereitung für den Ernst der Zeiten. Waren nicht in jenen ersten Tagen unserer politischen Erhebung aus dem französischen Joche die Geister unserer Väter mahnend heraufgestiegen und freuten sich unserer raschen Entschlossenheit? Aber bald ließen wir den Eifer sinken und auf vorübergehende kleine Anfälle der Leidenschaft ließen wir die Flügel in Taubengeduld ermattet hängen. Beispiele, massig wie der Erdball, gingen auch an uns auffordernd und spornend vorüber, aber wir ließen sie unbeachtet. Ganz so wie Hamlet verloren wir die Freude an unserer Existenz und flüchteten aus dem realen Leben in das Reich der Ideale; wir schadeten dem sicheren Takte des instinktiven Lebens durch allzuviele Geistesübung und Reflexion und der gewissen Erkenntniß des Wirklichen durch chimärische Phantasien. Ganz so verbitterten wir

uns skeptisch an Welt und Leben und Menschheit und wühlten uns in Menschenhaß, mit so viel Anlage des Menschen Werth zu achten, und in einen passiven Weltschmerz, mit so viel Beruf die Welt thätig zu bebauen. Fühlten wir uns nicht Alle in den Selbstgesprächen unserer Literatur stolz in den Errungenschaften unseres Geistes, und fanden „den Menschen so Gott gleich, so erhaben, so groß", ohne gleichwohl, wie Hamlet, Gefallen daran zu haben? Erblicken alle die Träger des Weltschmerzes und die Europamüden nicht ihr schlagendes Abbild in dem Manne, der der Zeiten Spott und Geißel, den Druck der Mächtigen, die Mishandlungen der Stolzen, den Aufschub des Rechts, den Uebermuth der Aemter, die Fußtritte, die das Verdienst von dem Unwerthe hinnimmt, mit so ungeduldigem Herzen ertrug? Sind ihre Verbitterungen etwas anderes als nur ein Echo der kranken Schwermuth, in der Hamlet die Welt für ein Gefängniß, die Erde für einen ungejäteten Garten, für ein wüstes Vorgebirge, Luft und Firmament für verpesteten Dunst, die Zeit für feist und engbrüstig, und Alles in ihr für langweilig, flach, flau und nutzlos ansah und ein Pfui des innerlichsten Widerwillens darüber ausspie? Und wie? Indem wir unsere Seelen so mit der Verekelung an der Welt verdarben, vergaßen wir nicht ganz, wie Hamlet, das Nächste über dem Entferntesten? Wir meinten, jeder Einzelne, den Schmerz des ganzen Alls ertragen und sein Heiland und Retter werden zu müssen, ohne je an uns Einzelne selber zu denken. Jeder rief mit Hamlet sein Weh

darüber, daß die Welt aus den Fugen sei, und Jeder meinte sich berufen, sie einzurichten! Es ist dem Stumpfen schwer fühlbar zu machen, obgleich sich's für den Kundigen von selber fühlt, wie in diesem Satze der Grundverderb für Hamlet lag wie für uns! Denn so bilden auch wir uns ein, unsere Aufgabe in Literatur und Politik sei in einer weiten Ferne und in einem unbekannten Ganzen und Großen gelegen, und darüber versäumen und verlernen wir zu thun, was unser Theil und unsere nächste Aufgabe ist. Dieser Hamlet hatte einen nahen und leichten Beruf zu erfüllen, das war eine kleine Welt einzurichten; war es ihm dennoch zu schwer, so galt es, zunächst sein eigenes Ich in die Fugen zu bringen und sein eigener Reformator zu werden. Das sah er nicht. Und in diesem Falle sind die tausend Reformatoren bei uns. Sie dehnen den Verdruß an kleinen Erfahrungen, wie Hamlet, auf die ganze Menschheit aus, und einen engen Beruf zum weitesten; der ungeheuerste Egoismus, eine Frucht, die das blos geistige Leben so leicht einträgt, läßt sie Alles auf sich selber beziehen, als ob jeder Einzelne der Vertreter der Welt wäre, und läßt sie gleichwohl keiner Anforderung genügen. Wenn diese Schwäche ihrer selber inne wird, dann kehrt sich Selbstverachtung auch gegen sie, und Hamlet höhnt sich selbst, daß solche Kerle wie Er zwischen Himmel und Erde kriechen müßten. Auch diesen Zug haben die Repräsentanten unseres deutschen Lebens in Literatur und Politik nicht selten verrathen; sie stehen im hellsten Lichte der Selbsterkenntniß,

wie Hamlet thut, ohne daß dieß den geringsten Einfluß auf eine Aenderung wirkte. Was die Aehnlichkeit unseres öffentlichen Charakters mit Hamlet auf die Spitze treibt: wie ideal und edel Alles, was wir in Worten und Wesen kundgethan haben, uns bisher kleidete, an dem Punkte des Ueberganges von Grundsätzen zu Thaten erschien unsere Volksnatur plötzlich verkehrt und angefressen. Der Augenblick des Handelns überfiel uns unversehen; dann übernahmen wir uns in der leidenschaftlichen Hitze und verfehlten das Ziel, das wir nicht weise ermessen hatten. Und dabei trat dann plötzlich die unerfreuliche Veränderung des Nationalcharakters zu Tage. Was wir zur Zeit jener ersten großen Erhebung zu äußerer und innerer Freiheit noch als bieder, treu, offen, wahrhaft und gutartig gekannt hatten, das geht jetzt auf verborgenen Wegen, treulos, eidbrüchig, aller Ehre baar und aller Güte verlustig. Da die Helden der Worte endlich zum Wirken und Handeln berufen wurden, zu dem sie sich so lange vermessen hatten, da brach die Vergiftung des Inneren in ekelm Eiter aus, und Grausamkeit, Rachsucht, Blutgier und Meuchelmord befleckten den deutschen Namen, wo Niemand mitten im Flore der Geistesbildung und der häuslichen Sitte diese grelle Verwilderung in uns geahnt hatte.

So wird auch in Hamlet, um auf ihn von dem letzten Punkte dieser Abschweifung zurückzukommen, sobald er sich zu seinem handelnden Berufe in der Weise eines Unberufenen erhebt, die schöne Charakteranlage verkehrt und ver-

letzt, und am Ende sehen wir vor uns einen Menschen, der seine besten Eigenschaften selber zerpflückt hat. Der die Leiden der Menschheit in so gefühlvoller Seele trug, wird gegen die, die seinem Herzen am nächsten stehen, in Selbstsucht hart und grausam. Der von aller Verstellung, Falschheit und Hinterlist ein so gereizter Widersager ist, begiebt sich doch selbst, da er den geraden Weg der That nicht gehen kann, auf die krummen Wege arglistiger Umstellung und täuschender Verstellung. Der so gewissenhaft seine Aufgabe erwog, schlägt aus Gewissenhaftigkeit selbst oder aus Saumseligkeit ins Gewissenlose um und verkehrt seine Milde in Härte. Da, wo er seinen Oheim im Gebete liegend findet und nicht tödten will, um den Gesühnten nicht zum Himmel zu schicken, wo er, nach jenem Hange, das Nächste zu versäumen um das Fernste zu bedenken, zu seiner eigenen Rache nicht fähig noch Gottes Rache gleichsam an sich nehmen will, überläßt er sich da nicht, um eine Entschuldigung seiner Thatlosigkeit zu haben, einer Raffinerie der Bosheit und Grausamkeit, die er sonst nicht einmal im Gedanken ertragen haben würde? Hier war er noch in Erregung und Hitze, wie er bei Polonius' Tode in der Irrung der Leidenschaft war, bald aber sehen wir ihn mit kaltem Vorbedachte Unschuldige hinopfern, ihn, der den Schuldigen zu treffen so überbedachtsam war. Er wird durch Rosenkranz und Güldenstern nach England gebracht. Sie tragen einen Uriasbrief für ihn, aber sie wissen es nicht. Der offene, gerade Hamlet öffnet diesen Brief, schreibt mit

verstellter Schrift (eine Kunst, die er in seiner Jugend eingeübt hatte) ihre Namen an die Stelle des seinigen, und so fallen diese seine Jugendfreunde, an denen er, nach seiner Mutter Aussage, mehr hing als an allem Anderen, in die Grube, die für Hamlet, aber nicht durch sie gegraben war. Sie „gehen drauf", fragt ihn sein Horatio in vorwurfsvoller Befremdung. Aber er setzt sich leichtsinnig über diese Gewissensregung hinweg; das Minengraben und Fallenlegen sagt seiner Natur mehr zu als die gerade offene That; sein immer anschlägiger Kopf hatte hier allein zu handeln; die Gegenmine zu legen ist ihm wie ein geistreicher Einfall leicht; er freut sich unbedacht und schadenfroh dieser Künste, lobt sich, wie rasch ihm dieser Gedanke kam und wie schnell er ausgeführt war, und sophistisch sieht er Gottes Hülfe in dem glücklichen Gelingen, Er, der die vielen deutlichen Fingerzeige nicht sehen wollte, die ihn zu seiner Rachepflicht wiesen! So kommt er denn zuletzt an Heimtücke und Hinterlist selbst auf den Standpunkt, den sein Oheim einnimmt, dessen Unthaten zu rächen er berufen war.

Noch vorwurfsvoller erscheint uns Hamlet in dem Verhältnisse zu seiner Geliebten. Göthe sagte von Hamlet's Gefühl für Ophelia, es sei ohne hervorstechende Leidenschaft. Der Dichter hat ihn wenigstens in solchen Lagen, wo diese Leidenschaft irgend stark hervorträte, nicht gezeigt. Da, wo er seine Liebe gegen die von vierzig tausend Brüdern in die Wage wirft, redet Uebertreibung aus ihm, die keinen Maasstab gibt. Außer dieser Stelle hat

ihm Shakespeare nur noch einmal unmittelbar Gelegenheit gegeben, in wenigen, bei Seite gesprochenen Worten den Ton seiner Empfindung für Ophelia anzuschlagen, in den Worten, die seiner Unterredung mit ihr vorausgehen: „Nymphe, schließ in dein Gebet all meine Sünden ein"; (Worte, die wir von berühmten Schauspielern sonderbarerweise in dem Tone einer neckischen oder närrischen Anrede haben sprechen hören.) Dagegen hat in eben dieser Unterredung der Schauspieler Raum genug, mittelbar die Natur von Hamlet's Gefühlen für Ophelia anzudeuten. Wenn der Spieler hier nicht die Leidenschaft in „Fetzen zerreißen" will, so wird er in dieser Scene den Zuhörer zu schwerer und tiefer Wehmuth, zu eben der Stimmung bringen, die das Gespräch in Ophelia zurückläßt; es ist der Abschied eines unglücklichen Herzens von einem Verhältnisse, das vom Schicksal zerstört wird, es ist der ernste Rath eines selbstsüchtigen Liebenden, der die Geliebte ins Kloster schickt, da er sie einem Andern nicht gönnt und die Wege seiner Zukunft in hoffnungslosem Dunkel liegen sieht. Was hier, was in seiner Behandlung von Ophelia's Vater, in seiner Misachtung ihres Bruders, in seiner Kälte und Gleichgültigkeit bei Polonius', ja selbst bei ihrem eigenen Tode Herzloses und Rücksichtsloses gelegen scheinen mag, es verträgt sich dieß Alles wohl mit einer selbst hervorstechenden Leidenschaft in diesem wunderbar gearteten Manne. Seine Mutter sah dieß Verhältniß trotz der Unebenbürtigkeit beider Liebenden für ernsthaft an; seine

Schwüre an Ophelia nimmt man in Hamlet wohl nicht für anfängliche Täuschung? Dieser Sohn liebte seinen Vater mit begeisterter Verehrung, ohne ihm etwas zu Liebe thun zu können, und seine Mutter eben so, ohne des Vaters Mahnung einzuhalten, die schwache und bethörte Frau nicht zu quälen. So konnte er auch Ophelia aus warmem Herzen lieben, ohne daß das scheinbar Widersprechendste dieser Natur wiederspräche, der kalte Egoismus, in dem er sie erst mit seiner Verrücktheit quält, dann sich von ihr scheidet und sie nach dem unseligen Morde ihres Vaters theilnahmlos, in der Fühllosigkeit seines eigenen Elendes, der Verzweiflung und dem Wahnsinne überläßt. Zu diesen Charakterzügen muß man in den Herzensgeschichten genialer Menschen die Seitenstücke suchen, wo man in unbefestigten Seelen dieser, uns Anderen schwer begreiflichen Mischung von höchster empfindsamer Gefühligkeit und kalter Hartherzigkeit nicht selten begegnen wird. Eben aus diesen Zügen muß man auch den Ton von Hamlet's Verkehr mit Ophelia erklären. Sie hat seinem ersten Anlaufe ihr Herz in Unerfahrenheit und Arglosigkeit gegeben, sie ist mit ihrem Umgange freigebig gegen ihn gewesen, daß die witternden Nachbarn die Familie und die Familie sie selber verwarnt; seine Unterhaltung mit ihr ist schlüpfrig, wie nicht Romeo, nicht Bassanio, nicht einmal Proteus zu ihren Geliebten reden. Dieß hat ihre Einbildungskraft mit sinnlichen Bildern angesteckt und ihr bei ihrer stillen Bescheidenheit liebevolle Begierden eingehaucht; dieß kommt in ihren Liedern,

die sie im Wahnsinne singt, und in den bedeutungsvollen Blumen, die sie vertheilt, so deutlich zu Tage, wie etwas seiner Natur nach so Verborgenes überhaupt sich aufhüllen kann und darf. Weiter als so weit würden wir mit Göthe's Auffassung dieses Charakters nicht zu gehen wagen. Viel weniger mit jenen anderen Ansichten, die zu der rohen Sage im Saxo Grammaticus rückkehrten und Ophelia für eine gefallene Unschuld wollten angesehen wissen. Dem feinfühligen Shakespeare sieht es nicht ähnlich, daß er über der Leiche einer solchen Gefallenen gegen den Priester, der ihr die geweihte Erde weigern wollte, das erhabene Lob von dem Bruder würde sprechen lassen: Sie wird ein dienender Engel sein, während du heulend liegst! Es sieht dem Dichter nicht ähnlich, daß er über ihrem Grabe ausdrücklich sagen würde: aus ihrem unbefleckten Blute sollten Veilchen sprießen. Es wäre dieß eine frivole Verhöhnung der Unschuld an feierlichster Stelle.

Aber selbst hiervon abgesehen, so liegt es in dem Plane des Stückes, daß Ophelia diesem Hamlet unschuldig zum Opfer fallen soll. Von Polonius sagte es sich Hamlet ausdrücklich selbst, daß sein, des Unschuldigen Tod, ihm zur Strafe sei, der den Schuldigen leben ließ; die viel größere Strafe für ihn ist der Ausgang der Ophelia, der Er, der Geliebte, den Vater ermordet und ihr so jedes Band, das sie an der Welt hält, zerrissen hat. Auf diesen Tod beziehen sich ihre Lieder unaufhörlich zurück; ihr wirklicher Wahnsinn straft den verstellten des Hamlet,

der ihrem Geiste die erste Erschütterung gab. Nicht anders fallen auch Rosenkranz und Güldenstern dem zerstörten Wesen Hamlets zum Opfer. Die poetische Gerechtigkeit scheint bei den Ausgängen dieser Schuldlosen verletzt; es geschieht nur, um die strafende Gerechtigkeit desto härter auf Hamlet selber zurückfallen zu lassen. Der Dichter hat den furchtbaren Satz des kalten egoistischen Leichtsinns Hamlet ausdrücklich in den Mund gelegt, der diese blutigen Schreckensfolgen von seiner Blutscheu in das rechte Licht setzen soll; ein Satz, der auch bei dem Ausgange des Paris in Romeo und Julie seine Anwendung finden mag. Es ist gefährlich, sagt er bei dem Tode seiner Freunde, „wenn die niederen Naturen zwischen die Ausfälle und die wildentbrannten Waffen mächtiger Gegner gerathen!“ In dieser Weise pflegt die geniale Größe im Menschen mit der untergeordneten Creatur zu spielen, die sie sich auf dieser Bühne nur zu dienenden Nebenrollen beigegeben sieht. — So kommt es denn, daß die Gewissenhaftigkeit, die Vorsicht und Erwägung, die Hamlet von dem Morde, von der gerechten Bestrafung eines Einzigen abhielt, zuletzt die Schuldigen und Schuldlosen in Einem gemeinsamen Falle begräbt; seine eigene Unentschlossenheit, die Rachewuth des Laertes, die Giftmischerei seines Oheims, die sorglose Schwäche seiner Mutter, die Dienstwilligkeit seiner Freunde, die unschädliche Thorheit des Polonius, die Unschuld der hingegebenen Geliebten, Alles mit Allem, Tugend und verzeihliche Fehler und unsühnbare Todsünden

erleiden Einerlei Untergang, so daß fast Niemand von Lebenden zurück auf der Bühne bleibt. Man hat das für eine barbarische, blutige, eines rohen Zeitalters würdige Art von Tragödie erklärt, die so das ganze Personal zuletzt von der Bühne hinwegräumt. Das Ziel des Dichters ist dieß aber gewesen, das nutzlose Blutbad zur Charakterisirung wie zur Bestrafung des Helden zu gebrauchen, der das nöthige Blut zu vergießen den Muth nicht hatte. Shakespeare selbst hatte das mit klarer Bewußtheit gesagt. Der König fragt den Laertes, ob es in seiner Rache geschrieben sei, daß er Alles zusammen, Freund und Feind, Schuldige und Unschuldige, Gewinner und Verlierer danieder werfen wolle? Der Meister der Rache, der wenig Gewissenhafte, begnügt sich mit der Strafe des Einen Schuldigen. Aber der gewissenvolle Hamlet bringt es dahin, daß Er, so wie es der König bezeichnete, mit seiner ungeschickten Racheübung wirklich Alle zugleich verdirbt. Mit einem einzigen bezeichnenden Worte, das freilich in der deutschen Uebersetzung verloren geht, deutet der Dichter seine tiefe Absicht am Schlusse, und die Rückbeziehung auf jene Frage an Laertes augenfällig an. Ueber dem Haufen der Todten sagt Fortinbras: „dieß erschlagene Wild klagt über havock“; ein Wort, das in der Jagdsprache dasjenige Wild bedeutet, das nach Zahl und Art nutzlos, von ungeübten Jägern getödtet ist; — wie hier von dem ungeschickten Rächer. So ist denn auch dieser blutige Ausgang nicht die

Folge eines ästhetischen Fehlers von Seiten des Dichters, sondern eines moralischen Fehlers seines Hamlet, eine Folge, auf die der Sinn des ganzen Stückes und die Anlage dieses Charakters von Anfang an hinarbeitete.

Macbeth.

Den Stoff des Macbeth hat Shakespeare aus seinem Holinshed genommen, der ihn seinerseits aus Bellenden's englischer Uebersetzung der lateinischen Chronik von Hector Boethius (1541) entlehnt hatte. Ganz im Gegensatze von der rohen Quelle des Hamlet lag unserem Tragöden hier ein vortrefflich abgerundeter Gegenstand vor, dessen theatralische Natur schon Buchanan erkannt hatte. Hier ist in dem Stoffe Alles gegeben gewesen und es bedurfte nur der psychologischen Ausbildung. Macbeth, des schwachen Duncan Vetter, von Natur zu Grausamkeit geneigt, ist der Geschichtsage nach mit Banco der Erhalter des Throns gegen die inneren Rebellen und die äußeren Feinde, wie bei Shakespeare. Die Hexen weissagen Beiden Feldherrn wie bei ihm; Macbeths hochmüthiges und stolzes Weib reizt ihn zu dem Königsmorde, dessen Verdacht auf die fliehenden Söhne fällt. (Bei den einzelnen Zügen der Ermordung ist Shakespeare dann auf ein früheres Blatt der

schottischen Geschichte zurückgegangen, auf den Mord des Königs Duffe durch Donwald.) Neid und Mistrauen gegen Banco, der Anfangs, wie es auch bei Shakespeare schwach angedeutet ist, sein Vertrauter war, bestimmen ihn zu dessen Wegräumung, bei der sein Sohn Fleance entkommt. Der Anwachs von Macbeths Argwohn, Tyrannei und Blutdurst, sein Mistrauen gegen Macduff, dessen Flucht, die Ermordung seiner Familie, die weiteren täuschenden Orakel der Hexen, die Befreiung Schottlands, Alles ist dem Dichter in so einfachem und verständigem Zusammenhange überliefert, daß er die ganze Anlage, ja selbst ausgeführte Züge, wie das Gespräch zwischen Macduff und Malcolm, geradehin aufnehmen konnte.

Dieß Trauerspiel ist immer unter Shakespeare's Werken mit auszeichnender Vorliebe betrachtet und beurtheilt worden; unser Schiller hat es bearbeitet, Schlegel hat in begeisterten Worten darüber gesprochen, Drake hat es das größte Werk des Genius unseres Dichters, das erhabenste und wirkungsvollste Drama genannt, das die Welt je sah. Auch dem nicht germanischen Auslande hat es sich vor anderen Stücken Shakespeare's empfohlen, sei es durch die gefühlte oder begriffene Aehnlichkeit mit der antiken Tragödie, sei es durch die einheitliche Anlage und den einfachen Gang der Entwickelung, sei es durch die durchsichtige Charakteristik, in der der Dichter dießmal weniger Räthsel gestreut und weniger zwischen den Zeilen zu lesen gelassen hat; am meisten wohl durch den Reiz der Schil-

derei und des poetischen Colorits. Wenn mit Hamlet vielleicht kein Stück Shakespeare's an philosophischem Tiefblick in die Natur und den Werth der verschiedenen wirkenden Kräfte im Menschen zu vergleichen ist, mit Heinrich IV. keines an frischer Freude an dem breiten thätigen Weltleben, mit Othello keines an tiefsinniger Anlage und umsichtiger Begründung der Charaktere, mit Lear keines an Gewalt der aufeinanderstoßenden Leidenschaften, mit Cymbeline keines an Bedeutsamkeit der sittlichen Grundsätze, so wird Macbeth einzig hervorragend dastehen durch den Glanz der poetischen Darstellung und Malerei und die lebendige Vergegenwärtigung von Personen, Zeiten und Orten. Mit kraftvollen Zügen fand schon Schlegel das Heldenzeitalter des rüstigen, nervenstärkenden Nordens vortrefflich geschildert! Wie wächst hier Alles groß in gewaltige Gestalten und bewegt sich von Natur auf heroischem Kothurn! Wie anders hebt sich dieser tyrannische Macbeth neben den Heldenfiguren der Macduff, Banco und Siward empor, als jener Krüppel Richard III. unter einem verkrüppelten Geschlechte! Oertlich sind wir in die schottischen Hochlande versetzt, wo Alles voll Aberglauben, voll von den sinnlichen Eingriffen einer übersinnlichen Welt, voll von Vorbedeutungen des moralischen Lebens durch Anzeichen im Reiche der leblosen Natur und der Thiere erscheint; wo dem angemessen die Menschen von erreglicher Phantasie und leichtem Glauben sind; wo sie in dem starken Ausdruck, der hochpoetischen Sprache und den unge-

wöhnlichen Bildern sprechen, die uns noch heute bei den Volksrednern galischer Stämme auffallen; eine Eigenthümlichkeit, deren Beobachtung Tieck nicht hätte „die Darstellung fieberhafter Zustände nennen sollen, die von Anbeginn sich dem Wahnsinn und Wahnwitz näherten!!“ Mit dieser Meisterschaft der allgemeinen Darstellung von Zeit und Ort wetteifern die Bilder der einzelnen Verhältnisse und Lagen. Mit Recht hat schon Reynolds jene Schilderung von der friedlichen Einkehr der Schwalbe in Macbeths Wohnung als ein prachtvolles Bild der Ruhe gerühmt, das auf das lebhafte Gemälde der Schlacht zum Gegensatze folgt. Mit größerem Rechte hat man immer die Gewalt in der Darstellung des Grausigen gepriesen in jenem Nachtwandeln der Lady Macbeth, in der Banketscene, in der unheimlichen Schöpfung der Schicksalsschwestern. Noch weit über all dieß geht die sprechende Wahrheit der Scenen bei der Ermordung Duncan's, die selbst bei der mangelhaftesten Aufführung von erschütternder Wirkung sind. Das schreckbare Geflüster, in dessen entsetzlichem Halbdunkel die Gatten ihre himmelschreiendes Vorhaben verhandeln und vollbringen; die herzzerreißende Schilderung des Seelenzustandes Macbeths bei der That selbst; der unheimliche halbwache Zustand der geopferten Diener, von denen der Eine von dem abendlichen Feste fortträumt, der Andere im gelähmten Bewußtsein eine Ahnung des furchtbaren Geschehenden empfindet; endlich die äußeren Schrecknisse der Nacht im vorbedeutenden Gegensatz zu dem

Taumel der Lustbarkeit über den bereiteten Gräbern; Alles dieß ist in so unmittelbarer Natur, mit so wenigen Kunstmitteln zu so tiefer Wirkung geschaffen, daß in der Dichtung aller Zeiten das Vergleichbare schwerlich gefunden wird.

Für die Zeitbestimmung des Macbeth weiß man mit Sicherheit nur, daß er 1610 im Globe aufgeführt wurde; das Tagebuch des Dr. Forman erwähnt ausführlich einer Darstellung am 20. April dieses Jahres. Collier aber vermuthet mit großer Wahrscheinlichkeit, daß das Stück früher geschrieben war. Die Anspielung (IV, 1) auf die Vereinigung der drei Reiche von England, Schottland und Irland („Einige sehe ich, die doppelte Reichsäpfel und dreifache Scepter führen") hatte nur eine Pointe, wenn sie bald nach dem Ereignisse gemacht war; Jakob I. wurde aber am 20. October 1604 als König von Großbritanien und Irland proclamirt. Vielleicht ist demnach Macbeth 1605 entstanden. Der Zeitrechnung nach müßten wir zu Othello und Hamlet den Julius Cäsar anrücken; wir schieben ihn aber aus früher angegebenen Gründen zu den übrigen römischen Stücken zurück. Den Macbeth aber reihen wir um so lieber unmittelbar an Hamlet an, weil er, wie schon Coleridge bemerkte, in einem durchgehenden Gegensatze zu diesem Stücke geschrieben ist.

Hamlet ist eine ganz eigenthümliche Bereicherung des tragischen Stoffes, dessen die antike Tragödie nicht fähig gewesen wäre. Das Stück behandelt das Thema des

Orestes. Ein Gatte und Vater wird von dem Buhlen seiner wollüstigen Gemahlin ermordet, dem Sohne liegt die Rachepflicht ob. Schon aber ist die christliche Milde darin sichtbar, daß der Mutter (in der ältesten Ausgabe von 1603 viel deutlicher als in unserem Texte) keine Mitschuld und kein Mitwissen an dem Morde geliehen wird, und daß der Geist des Ermordeten ausdrücklich dem Sohne auflegt, nichts gegen seine Mutter zu unternehmen. Auch abgesehen hiervon tritt in allen anderen Zügen die größere Härte der alten Mythe hervor. Orestes schult sich zu seiner Rache seine ganze Jugendzeit hindurch, die Schwester treibt ihn mit derselben Beharrlichkeit des Vorsatzes an, die Aufgabe ist nicht blos der strafende Mord eines Mörders und Thronräubers, sondern einer Mutter, der Rächer hat nur dieß Eine Ziel und Kein Bedenken, das Gewissen kommt erst nach der That. Hier aber regt es sich in dem empfindlichen christlichen Gemüth vorher und verweichlicht den Entschluß und die Thatkraft; der Dichter hat im Hamlet ausdrücklich die gut katholische Christenheit der handelnden Figuren hervorgehoben und Legenden, Gebete, Fegefeuer und religiöse Scrupel mehr betont, als ihm sonst eigen ist. Das Alterthum schilderte als tragische Charaktere vorzugsweise solche, die mit dem göttlichen Gebote und Rechte durch eine Ueberkühnheit und Ueberkraft, durch eine Ueberhebung des menschlichen Willens und der menschlichen Freiheit in verderblichen Zusammenstoß kommen; im Hamlet aber ist eine Ueberschwäche tragisch geschildert,

die vom Schicksale für ihre Zögerungen feindlich heimgesucht wird. Dagegen im Macbeth ist dieß umgekehrt. Er ist das gerade Gegenstück zu Hamlet und ein tragischer Charakter im vollen Sinne des Alterthums, der sich zu einer übermenschlichen Kraft, zu einem männischen Trotze anspannt, indem er das Schicksal selbst verwegen in die Schranken gegen sich ruft. Zu der richtigen Mitte, die der Prinz Heinrich darstellt, den Bildung, Geist, Jugendlichkeit und Frömmigkeit nicht von Thaten zurückhält und Ehrgeiz, Macht, Glück und Gelegenheit nicht gefährdet, sich zu Uebermuth und Ungerechtigkeit zu wenden, sind Hamlet und Macbeth nach entgegengesetzten Seiten Extreme, die in ihrem eigenen Zuviel zu Grunde gehen. In beiden schlägt, wie es im Macbeth heißt, eine gute und tugendhafte Natur in einer großen Aufgabe um, aber in ganz verschiedener Weise; die tragische Reaction ist beidemale gleich schrecklich, obgleich die gelähmte Action des Einen zu der krampfhaften des Anderen gradaus im Gegensatze steht. Der äußere Charakter der beiden Stücke ist dieser inneren Grundverschiedenheit vollkommen angemessen. Der langsame Gang der Handlung im Hamlet bildet einen strengen Abstich gegen den raschen Zug der Entwickelung im Macbeth, das Halbdunkel dort gegen das scharfe Licht und die saftigen Farben hier, die schleichenden Fieber der Leidenschaften dort gegen die heftige Bewegung in diesem Stücke, wo die Leidenschaften wie in Lear bis an die Gränze der Natur, und der starken menschlichen

Natur, getrieben sind. Der Charakter des unsicher schwankenden, zaudernden Hamlet verleiht der Handlung in jenem Stücke das Bild eines stehenden, stockenden Wassers, das nur stellenweise von Strudeln belebt ist, während in diesem ein mächtiger, gefahrvoll abstürzender Strom daher braust, in dem der kühnste Schwimmer die Kraft und Meisterschaft verliert.

Schon im Hamlet glaubten wir eine Absichtlichkeit darin zuerkennen, daß der Dichter eine gleichsam zweiseitige Zeit, eine Wendung der Cultur und Bildung in dem Verhältniß seines Helden zu seiner Umgebung zu bezeichnen schien; ein Mann der Civilisation stand mitten in einem Heldenzeitalter von rohen Sitten und physischer Kraftübung. Hier steht umgekehrt, und dieß scheint uns die Absichtlichkeit dieser Gegensätze zu beweisen, ein Mann von der alten Strebkraft der Heroengeschlechter an einer ähnlichen Scheide, wo die Zeit und die Umgebung zu milderen christlichen Sitten vorstrebt, während Macbeth, nicht grade von Natur aus der wilderen Vergangenheit angehört, aber durch seine That und ihre Folgen in sie zurückfällt, wie es Hamlet auferlegt schien, durch seine Racheübung das Herkommen der alten Zeit aufrecht zu erhalten. Der Blick, der in dem Stück hinübergeworfen wird auf den heiligen Eduard von England und die göttliche Heilkraft seiner Hände, der gegensätzliche Charakter, in dem der fromme englische Siward, der ächte Vertreter seines heiligen Königs, der seinen gefallenen Sohn mit Erge-

benheit in die Schaar der Gotteskrieger eingehen sieht, zu dem heidnisch wilden Macbeth gehalten ist, die Herstellung von Schottlands ächten Herrschern durch die Engländer, die nach der Chronik zuerst Leckerei, Luxus und feinere Sitten nach Schottland gebracht haben, all dieß zeigt eine neue sanftere Zeit im Anzuge. Macbeth ist ihr und ihren Verweichlichungen nicht hold. Er nennt diese englischen Befreier verächtlich Epicuräer. Wie ihm Banco's Geist erscheint, wo er schon im Zuge seiner Blutthaten ist, ruft er deutlich nach der alten Zeit und Sitte zurück: „Ehemals, in alten Zeiten, ist auch Blut vergossen worden, ehe menschliches Gesetz den friedlichen Staat reinigte, und auch nachher sind schreckliche Morde vollbracht worden; da waren Zeiten, wo der Mann starb, wenn das Gehirn heraus war, und damit gut; jetzt aber stehen die Gemordeten auf" — es erschüttern solche Thaten jetzt die Gewissen, die sonst nicht so zartfühlend waren.

Was die Naturen Hamlet's und Macbeth's von Grund aus einander entgegensetzt, das ist jene sinnliche Stärke des Helden, die Göthe in jenem mangelnd fand, die Macbeth in vollem Maaße besitzt. Wie er im Anfang des Stückes erscheint, ist er in Aller Augen ein bewunderter Feldherr, der während der Schlacht in natürlicher Heiterkeit alle Eigenschaften eines vollendeten Soldaten entfaltet, ein Liebling der Tapferkeit, Bellona's Bräutigam. Als ein Mann der ausschließlichen That entbehrt er die geistige Bildung, die Hamlets Stolz wäre. Nicht daß er

wie Percy dagegen eiferte und sich dawider sträubte; sie ist gar nicht an ihn gekommen, es ist nirgends von etwas der Art nur die Rede, nicht einmal im Gegensatze zu seiner näheren Umgebung; höchstens zeigt sich die Abneigung Macbeth's gegen alle verfeinerte Cultur in seiner eben angedeuteten Verachtung gegen die epicuräischen Engländer. Mit dieser unstudirten, einfachen Soldatennatur hängt es zusammen, daß er von aller Schauspielerei und Verstellung, jener Eigenschaft, die bei Hamlet ein Ausfluß seiner Geistesbildung war, nicht eine Spur besitzt. Auch wo ihm diese Eigenschaft zu seinen eifrigst verfolgten Zwecken höchst förderlich, gegen Gefahren schutzreich wäre, versteht er sie nicht sich anzueignen, trotz seinem guten Willen, trotz dem guten Beispiele seines Weibes und trotz den guten Lehren und eindringlichen Ermahnungen, mit welchen diese sie ihm empfiehlt. Bei dem ersten Spruche der Schicksalsschwestern verräth er seine Bewegung an Banco; er bringt seiner Gattin ein beschäftigtes Gesicht entgegen, das sie ihn sogleich mit einem trügerischen zu vertauschen heißt; er entfernt sich in schweren Gedanken von der Tafel, als der König zu Gast bei ihm ist; Garrick spielte ihn so, daß er den einmal erregten Aufruhr seiner Seele gleich vor Duncan nicht meistern, am wenigsten bei der Ernennung des Herzogs von Cumberland bergen konnte. Was Macbeth ferner dem Hamlet scharf entgegenstellt und mit seiner thatbedürftigen Natur innig zusammenhängt, ist sein Ehrgeiz. Es spricht sich dieser, gleich als er durch die Nor=

dischen Parcen neu aufgeregt ist, in dem Briefe an seine Gattin, an den „süßen Gefährten seiner Größe", aus; das ganze Verhältniß zu ihr läßt auf lange genährte ehrsüchtige Entwürfe zurückschließen, denn sein aufstrebender Ehrgeiz hat sich, noch mehr als ihm selber, seinem Weibe in die Seele genistet. Um eines großen Zweckes, um eines sicheren Gewinnes willen für dieses Leben, würde Macbeth, dieß ist der kühnste Ausdruck dieser Leidenschaft in ihm, das künftige Leben in die Schanze schlagen, das den Hamlet mit Furcht und Zweifeln erfüllte. Und nachdem dieser Ehrgeiz einmal durch alle zusammentreffenden Antriebe von Glück und Gelegenheit in eine mächtige Bewegung gesetzt ist, sehen wir Macbeth, den Vasallen, den Thron seines Königs und Wohlthäters unrechtmäßig und blutig in Besitz nehmen, während Hamlet, der Erbberechtigte, den ihm gebührenden Thron rechtmäßig und durch eine gesetzliche That einzunehmen weder Muth noch Trieb in sich fühlt.

So strafbar übrigens und so ungestüm, wie wir diese Leidenschaft sich in Macbeth entwickeln sehen, ist sie nicht von allem Anfang an in ihn gelegt; es bedarf der gewaltigsten Versuchungen, um sie in diesen raschen Fluß zu bringen. So lange sein Ehrgeiz noch unversucht in ihm schlummert, blicken wir auf eine bessere Naturart in Macbeth zurück, die ihn auch in seinem äußersten Verfalle nicht ganz unter sich selber sinken, nicht ganz seine Würde verloren gehen läßt. Ehe der verderbliche Entschluß zum Kö-

nigsmorde in ihm gereift ist, ist das Gute und Böse in ihm in gleicher Wage gewogen. Da er nur erst von der Versuchung in seinem eigenen Innern angegangen ist, schwankt er zwischen dem Zuwarten, ob sich der Weg der Ehren von selbst vor ihm öffnen werde und dem Gedanken, ob er den gesperrten Weg zwingen solle; ehe die gute Natur in der Einen Schale von dem Drucke seines Weibes auf den Ehrgeiz in der Anderen emporgeschnellt wird, bezeichnet die Charakteristik Macbeth's in dem Munde eben dieser seiner Gattin das Innestehen der Wagzunge in seinem Wesen auf eine feine, vortreffliche Weise. Macbeth erscheint uns da ganz so am Scheidewege in eine Doppelnatur getheilt, wie Hamlet in seinen ersten Selbstgesprächen, wo er zwischen den kräftigen Entschlüssen und der niederhaltenden Kraft seines Phlegmas gespalten ist. Er möchte groß sein, sagt Lady Macbeth, er ist nicht ohne Ehrgeiz, doch ohne die Schlechtigkeit, die ihn begleiten sollte; was er höchlich wünschte, wünschte er auch heilig; er möchte nicht gern falsch spielen, aber doch unrechtmäßig gewinnen; er möchte das haben, was ihm zuruft: „So mußt du thun, wenn du haben willst!“ und das, was er mehr zu thun fürchtet, als daß er es ungethan wünschte! Sie nennt ihn zu voll von der Milch der Menschlichkeit, als daß er den nächsten Weg gehen sollte. Dieß ist eine Bezeichnung, die ihn in seinem stillen und ungestörten Wesen der Gemüthsanlage des Hamlet nähert, die sogar auf Hamlet wörtlich passen würde. Der Dichter deutet uns an, daß er eine

seine Gemüthsbildung im Menschen nicht mit der Thatkraft an sich unverträglich findet. Er leiht Macbeth ursprünglich die zarten Gefühle des Hamlet; sie äußern sich bei ihm in den mächtigen Regungen seines Gewissens. Diese Stimme ist bei ihm nicht weniger laut, ja vielleicht lauter als in Hamlet; nur daß sie bei dem in Thaten fortgerissenen und beschäftigten Manne nicht den bequemen Raum sich auszubreiten behält, wie bei diesem. Das Gewissen hat in Macbeth nicht blos, wie in Hamlet bei dessen Unthätigkeit, zu bedenken und zu bezweifeln, sondern es hat zu *thun*; es hat vor der That mit seinem Ehrgeiz zu ringen; es regt dann, siegend in seiner Niederlage, gleich bei der That die Reue zu schrecklichen Foltern in ihm auf, und den Mann, der sonst den Namen Gottes nicht im Munde führt, der sich in seinem Gespräche mit den Mördern sehr nahe wie ein Religionsspötter äußert und sich über das Jenseits so leicht wegsetzt, faßt im religiösen Schmerze eine jammernde Wehmuth, die selbst sein hartes Weib durchschüttert, darüber an, daß er zu dem Segen der Wächter Duncans nicht Amen sagen konnte. Weiterhin unterliegt dann diese machtvolle Stimme seines Gewissens seinem Trotze, erstickt unter einem gewaltigen Mannerwillen, aber regsam und widerstrebend noch bis zum letzten Augenblicke! Ist Macbeth in diesem Punkte in der ursprünglichen Gemüthsanlage nicht unähnlich mit Hamlet, so ist er ihm noch näher in der Erreglichkeit seiner Phantasie. Wurzelt aber in Hamlet's Gewissenhaftigkeit

seine Unentschlossenheit und in seiner Einbildungskraft seine Zaghaftigkeit, so soll dagegen in Macbeth anschaulich werden, wie eine angeborene männliche Kraft und Strebsamkeit, wie über die stärksten Regungen des Gewissens, so auch über die mächtigsten Einwirkungen der Phantasie, Gebieter und Meister wird. Denn wie wir die Sprache des Gewissens in Macbeth vielleicht lauter als in Hamlet nannten, so ist ohne Zweifel die lähmende Kraft seiner Einbildung stärker in ihm, als in jenem. Aengstliche Vorstellungen treffen in ihm auf eine leicht schreckbare Natur. Er sagt es selbst, daß in gewöhnlichen Verhältnissen schon seine Phantasie der Furcht und Aufregung Raum gab. Ein nächtliches Geschrei schon konnte machen, daß es ihn kalt überlief und eine unheimliche Erzählung machte sein Haar sich sträuben. Sein Weib kannte diese seine Eigenheit und wußte, wie sie die Thätigkeit und die Entschlüsse zu entkräften geeignet sei; sie warnt ihn daher beständig, nicht allein zu sein, nicht sich in Gedanken zu vergrübeln; „denkst Du so gehirnkrank über solche Dinge, sagt sie ihm, so schwächst Du Deine edle Kraft.“ Gleichwohl liegt in eben dieser Eigenschaft, die in dem energischen Manne energisch und schon dadurch anders geartet ist und anders wirkt als in Hamlet, sogar ein Stachel zur That für Macbeth. Gegenwärtige Schrecknisse sind diesem Manne des Thuns nicht so arg als furchtbare Einbildungen; dort in der Schlacht war er in „natürlicher Heiterkeit“, bösen Vorstellungen gegenüber wird er schwach. Die bloße Einbil-

dung des Mordes macht gleich Anfangs sein Herz an seine Rippen schlagen, und schüttelt den vorher unbefleckten Menschen in ihm so heftig, daß jede Thätigkeit erstickt wird in Vorstellungen des Künftigen und daß „Nichts für ihn ist, als was nicht ist.“ So daß, ganz ungleich Hamlet, der in den Erscheinungen des Geistes und in dem gefolterten Zustande seiner Ahnungen und Einbildungen unthätig schwelgt, Macbeth den Eindruck macht, als stürze er sich zur That, um der Pein der inneren Kämpfe und Schreckbilder nur los zu werden. Auf dem Wege zum Morde stellt sich seiner gespannten Phantasie das Luftbild eines Dolches dar, auf dem er Blutflecken entstehen sieht; sein Auge ist hier „der Narr der übrigen Sinne“, wie gleich hernach das Ohr, als er die Stimme zu hören glaubt, die von ihm ausrief: er morde den Schlaf! Aber diese Einbildung hält ihn nicht von dem Morde der Diener ab, und jene erstere Erscheinung nicht von dem Morde des Königs. Der Gegensatz ist auch hier, daß seine Phantasie nicht verweilt in Zweifeln und Selbstgesprächen, sondern schaffend ist, daß sie ihm in der lebhaften Vorstellung der That die Werkzeuge vorspiegelt, während dem Hamlet der gesehene und gehörte Mahner, der Geist seines Vaters, in der Erinnerung wieder verschwindet wie ein Blendwerk. Daß sie Geister sehen, ist bei Hamlet wie bei Macbeth das stärkste Kennzeichen der Gewalt ihrer einbildsamen Kräfte. Wir werden es unseren Lesern, die wir uns mehr und mehr in den Geist unseres Dichters eingewöhnt denken,

kaum noch zu sagen brauchen, daß seine Geisterwelt nichts bedeutet, als die sichtbare Verkörperung der Vorspiegelungen einer lebhaften Phantasie, und daß ihre Erscheinung nur bei solchen Menschen Statt hat, in denen diese reizbare Einbildungskraft vorhanden ist*). Die nüchterne Gertrude sieht nicht den Geist des Hamlet, die kalte, verständige Lady Macbeth nicht den des Banco, der trockene, ironische Lenox und seine Gefährten weder diesen noch die Hexen; dem Banco, der von ehrgeizigen Vorstellungen nicht frei aber auch nicht bemeistert ist, erscheinen die Hexen, aber sie reden nicht zu ihm ohne befragt zu sein.

In den Hexen hat Shakespeare den Volksglauben an böse Genien und feindliche Verfolger der Menschen zu einer ähnlichen, aber finstreren Wesenschöpfung benutzt, wie in dem Sommernachtstraum den Elfenglauben. Diese Schöpfung ist weniger anziehend und ausgeführt, aber nicht weniger meisterhaft. Der Dichter läßt diese Wesen im Texte des Stückes selbst nur schimpfweise Hexen benennen; sie selber geben sich den Namen der Schicksalsschwestern (weird sisters); mit dieser Bezeichnung übersetzte man die Parzen; auch mahnen diese Schwestern wohl an die nordischen Nornen oder Valkyrien. Sie erscheinen wild und verwittert in Aussehen und Kleidung, gemein in

*) Darum bedachte sich Shakespeare nicht, im Hamlet die scheinbare Inconsequenz zu begehen, daß er den Mann, dem der Geist erschienen ist, sagen läßt, es käme aus der jenseitigen Welt kein Wanderer zurück.

ihrer Rede, unedle Halbgeschöpfe, häßlich wie das Böse, und wie dieses alt und keines Geschlechtes. Von höheren Meistern sind sie geleitet, ihre Thätigkeit ist ganz von der Freude am Bösen bestimmt, von menschlichen Sympathien sind sie völlig entblößt. Was unser Schiller aus ihnen gemacht hat, zerstört völlig die weiseste Absicht des Dichters, und nichts von dem, was Schlegel gegen diese Travestie gesagt hat, ist zu hart. Die Kehrseite der alten Eumeniden, sind diese Schicksalsschwestern nicht die Rächer nach der That, sondern die Versucher vor derselben, die Kuppler der Sünde. Es ist ihnen aber keineswegs eine bestimmende, mechanische Macht über die Menschen gegeben; und sehr mit Unrecht meinte Lamb, sie e r z e u g t e n Thaten von Blut und b e g ä n n e n die bösen Antriebe der Seele. So sagte auch Schlegel, Macbeth erliege einer tief angelegten höllischen Versuchung und übernatürlichen Antrieben; dieß giebt aber durchaus eine der Meinung Shakespeare's entgegengesetzte Vorstellung, wenn darunter mehr verstanden werden soll, als daß die aufstrebenden und ehrgeizigen Triebe in Macbeth selber von übernatürlicher, von mehr als gewöhnlicher Stärke sind. Der Dichter hat diesen Geschöpfen die Macht gegeben, die Menschen zu versuchen, zu verlocken, mit zweideutigen Orakeln, mit Trug und Täuschung zu bestricken und selbst, wie der Satan im Buche Hiob, mit Noth und Trübsal, mit Stürmen und Krankheiten zu prüfen; aber fatalistisch dem menschlichen Willen Gewalt anzuthun, haben sie keine Be-

fugniß. Ihre Versprechungen, ihre Wahrsagungen lassen der Handlungsweise völlig freien Raum, ihre Geschäfte sind: „Thaten ohne Namen.“ Sie sind die bloße Verkörperung der inneren Versuchung; sie kommen im Gewitter und verschwinden in Luft, wie leibhafte Triebe, die aus dem Blute aufsteigend die Blasen des Ehrgeizes und der Sünde in der Seele aufwerfen; sie sind die Schicksalsschwestern nur in dem Sinne, in dem wir, nach Göthes wie nach Shakespeare's Vorstellung, unser Schicksal selber im eigenen Busen tragen. Macbeth hat mit keiner äußeren Gewalt zu ringen, indem er ihnen begegnet, sondern nur mit seiner eigenen Natur; sie versinnlichen die böse Seite seines Wesens, die man nicht in seinem Gesichte liest; er fällt nicht auf die Plane seines königlichen Ehrgeizes, weil ihm diese Anlockung von außen nahe tritt, sondern diese Versuchung wacht in ihm versinnlicht auf, weil jene Plane langeher in ihm schlummerten. In ihm selbst sind diese bösen Mächte, die ihm das Blendwerk seiner Strebsucht vorspiegeln. Sie treten ihn an, als er auf der höchsten Stufe seines Glückes, seiner Gunst und Tapferkeit steht. Die besiegte Rebellion stellt ihn über den schwachen Duncan, der sich selbst nicht zu helfen weiß; die erlangte Würde eines Than von Cawdor gibt seiner Macht zu und legt es ihm nahe zu überdenken, wie viel glücklicher Er die Verrätherrolle gespielt haben würde, als der von ihm Besiegte, der vorher diese Würde trug; dann kommt die Gelegenheit von Duncans Besuch hinzu und die Ein-

wirkung seines Weibes. Dieß sind natürliche Antriebe von solchem Gewicht, daß sie zusammengefaßt wohl die übernatürliche Macht bilden, die der Dichter poetisch nach der Geschichtsage verkörpert hat. So fühlt sich Macbeth's Genius neben Banco gedrückt, wie Anton's neben Cäsar; der Neid und die Eifersucht gegen ihn, den Mitbesieger der Rebellion, liegt also natürlich in ihm, die dann die Prophezeihung zu Gunsten von Banco's Nachkommenschaft nur in ihm schürt. Sein Selbstgefühl sagte ihm (die Hexen brauchten es ihm nicht zu sagen), daß er keinen Menschgeborenen zu fürchten habe, wenn es nicht dieser Macduff wäre, an dem er scheu vorübergeht, noch ehe ihn jene Dämonen vor ihm gewarnt haben. Sie rufen nur immer in ihm die schlafenden Gedanken seiner Seele zum Wachen; wie sie von dem bewaffneten Haupte sagen: „sie kennen seine Gedanken." Wie dort Macduff's Tod, so liegt bei ihrem ersten Erscheinen schon Duncan's Mord in seiner Seele; indem sie ihm den Weg zum Throne offen legen, so „harfen sie" nur hier auf seinem Ehrgeize, wie dort auf seiner ahnungsvollen Furcht vor Macduff. Daher denn machen diese Prophetinnen Macbeth durch ihr erstes Erscheinen nicht anders, als er, nach der Schilderung seiner Frau, schon ist. Wie im Hamlet der Geist seines Vaters, oder was dasselbe ist, die innere Ahnung, die in dem Sohne mehr und mehr zur greifbaren Gewißheit wird, einen trägen Willen aufrüttelt, so versuchen im Macbeth die Hexen, oder die Vorspiegelungen seines Ehrgeizes einen

allezeit thatbereiten Willen und einen bis dahin reinen Charakter. Er steht nach ihrer Versuchung noch ganz an demselben Scheidewege, an dem seine Gattin den sich selbst Ueberlassenen schon sah. Er schwankt, ob er diese Erscheinung, die Banco sogleich geneigt ist für ein Werkzeug der Hölle zu halten, gut oder bös nennen soll; der Gedanke an Mord sträubt schon sein Haar, doch bedenkt er sich auch, daß, wenn der Zufall ihn zum König machen will, er es thun kann ohne sein Zuthun, wie er ihn zum Than von Cawdor gemacht hat. Er spricht sich im Anfange gegen Banco dahin aus, daß sie ihre Herzen über diese Erscheinung frei gegeneinander aussprechen wollten, das war ein Schritt und ein Mittel, um rein zu bleiben.

Aber diesem guten Vorsatze blieb nur Banco treu, nicht Macbeth. Jener ist diesem als ein complementärer Charakter gegenübergestellt, und dieser Gegensatz entwickelt sich sogleich in dem Verhältnisse Beider zu der Versuchung der Hexen. Banco hat den ähnlichen Heldenmuth, die gleichen Verdienste und Ansprüche Macbeth's; es ist natürlich, daß sich in ihm dieselben Gedanken des Ehrgeizes regen wie bei diesem. Aber sie steigen bei ihm in einer gelasseneren, der schönsten Bescheidung fähigen Natur auf und haben darum nicht die Macht über ihn wie über Macbeth. Wo dieser von dem Könige Gunst, Auszeichnung, Besuch, Titel und Macht zur Belohnung erhält, dankt dem Banco nur eine Umarmung, ein Druck an's Herz. Und der Bescheidene antwortet darauf: Wenn ich da wachse, so ist die

Erndte euer! Auch die Frucht dieser kleinen Anerkennung giebt er noch dem Könige dahin. Und dann rühmt er dem Könige noch Macbeth's Eigenschaften im Stillen, hinter des bevorzugten Nebenbuhlers Rücken, während dieser ihn von Anfang an beneidet um die Prophezeihung, die seine Nachkommen so, wie ihn persönlich, begünstigte. So edel, wie sich Banco in diesem Zuge erweist, so gesetzt und seiner Sinne Meister bewährte er sich schon vorher eben dieser Prophezeihung gegenüber. Er zweifelt gleich anfangs, ob ihn nicht sein Gesicht betrogen, ob dieß nicht von den eitlen Blasen seien, die nach der Sage die Erde wie das Wasser aufwerfe, während Macbeth sogleich verzückt steht und gläubig ihren Worten lauscht. Dieser hätte ihnen nicht zugerufen wie Banco: er fürchte nicht ihren Haß und bitte nicht um ihre Gunst. Macbeth hat für die Warnung Banco's schon kein Ohr mehr, daß dieß Werkzeuge der Finsterniß sein möchten, die ihnen Wahrheiten sagten, um sie zu verlocken, die sie mit ehrbarem Tand zu gewinnen suchten, um sie in die bodenlosesten Folgen zu reißen. Ist Banco von so viel ruhigerem Blute als Macbeth, so ist er darum nicht blutlos. Er hat Versuchungen zu bekämpfen wie dieser, aber er besteht sie mit mehr innerer Kraft der Beherrschung. Er hat verlockende Träume, die ihn quälen; er scheucht sie mit Gebeten, daß sie nicht wieder kommen möchten; er thut mehr als beten, er bekämpft den Schlaf, um ihnen zu entgehen. Wachend ist sein Geist Meister über die versuchenden Gedanken, während im Schlafe die Natur

dem Blute den Zoll bringt, diesen Träumen nachzuhängen. In seiner Unruhe begegnet er Macbeth. Der Schuldlose gesteht seine Träume, der Schuldige leugnet, daß er weiter an die Schicksalsschwestern denke; der zuerst selbst den freien Austausch der Gedanken gewünscht hatte, weicht ihm jetzt aus. Die Mitwissenschaft Banco's ist Macbeth lästig, der Gewissenlose fühlt sich von der Nähe des Gewissenhaften, der Böse von dem Guten, der Neidische von dem Erfolgreichen gedrückt. Banco konnte sein guter Engel sein; da er der Unterredung mit ihm aus dem Wege geht, fällt er dem bösen Genius, seinem Weibe anheim. Banco hatte die Versuchung der kriegerischen Größe und Auszeichnung mit ihm getheilt; die der Machtvergrößerung war an ihm vorübergegangen; auch die der Gelegenheit ward ihm gespart, so wie endlich die mächtigste von Allen, der Einfluß eines ehrsüchtigen Weibes.

Die Gelegenheit, die sich zunächst dem Macbeth darbot, war der Art, daß auch sie ihn noch in der Schwebe und Schwankung erhielt, obgleich sie in beide Wagschalen schwere Gewichte hinzulegte. Der König übernachtet in seiner Wohnung. Er kehrt gastlich vertrauend und voll sorgloser Freude da ein, wo die wandernde Schwalbe eine ungestörte Herberge fand. Er ist ein tugendhafter König, im Volke heilig und werth gehalten, er ist sein nächster Verwandter und Vetter, sein Fürst, sein Lobredner, sein Wohlthäter, der ihm eben die Würde des Than's von Cawdor gegeben, die Würde des gefallenen Rebellen, der

an dem guten Regenten mit heuchelndem Truge zum Verräther geworden war; seine Gnade, verspricht Duncan dem Macbeth, soll sich noch fortsetzen gegen ihn; er bekennt sich ihm so verpflichtet, daß ihm mehr gebühre, als „Mehr als Alles bezahlen könne“; er beschenkt noch an dem heiteren Besuchsabend sein Weib und seine Dienerschaft in königlicher Freigebigkeit! Aber unglücklicherweise hatte er vor Macbeth's Augen seinen Sohn zum Thronerben erklärt, das regt den Gedanken in diesem stärker auf, den Schicksalsgang abzukürzen, seinem blutigen Vorsatze den Sporn in die Seiten zu drücken, um über dieß Hinderniß wegzusetzen, ohne Bedacht, daß bei diesem Sprunge der Fall am nächsten lag. Schon ist er so weit, daß er sich bereit zu der entsetzlichen That erklärt, wenn nur eine Bürgschaft für den Erfolg wäre. Aber in diesen Dingen, weiß er, herrscht eine unbestochene Gerechtigkeit, die schon hier dem Uebelthäter den Kelch an den Mund setzt, den er mischte. Erwägungen aller Art setzen sich seinem Verbrechen so entgegen, wie alle Anlässe den Hamlet zu seiner That spornten. Dennoch kämpft sein Ehrgeiz nur noch einen kaum gleichen Kampf mit dem Gewissen und mit jenem Hamlet'schen „genauen Bedenken des Ausgangs“. Da entscheidet ihn der Zuspruch seines Weibes zum Bösen. Und dieß geschieht wesentlich nur durch die Anregung jener Thatkraft und den ehrgeizigen Antrieb des Anspruchs auf den Ruhm und den Namen der Männlichkeit, ein Ehrgeiz, den bei

Hamlet alle jene übermächtigen Beispiele und Mahnungen nicht in Bewegung zu setzen vermochten.

Macbeth's Weib ist von Shakespeare nach einem Winke in der Chronik von Holinshed über die Gattin jenes Donwald angelegt, die diesen zu dem Morde des Königs Duffe anstiftete. Sie stellt sich auf den ersten Anblick dar als eine Clytämnestra an Stolz, Grausamkeit, Unerschrokkenheit und Gewissenlosigkeit, als ein mächtiges Weib, das noch mehr Furcht als Haß in uns weckt, von furchtbarer Sicherheit im Wollen, von dreifach gestählter Entschlossenheit. Sie ist ganz das Gegenbild von ihres Gatten übersichtigem und phantasievollem Wesen, kalt von Verstand und ruhig von Blut. Keine übernatürliche Versuchung tritt ihr nahe, sondern nur die nüchterne in dem Briefe ihres Mannes; keine Vorstellung schreckhafter Folgen, keine Mahnstimme eines Gewissens erschreckt sie wie Macbeth vor der That; während derselben bleibt sie umsichtig, überlegt, zur Verstellung geschickt; nach ihr wäre sie fähig, das Geschehene bald zu vergessen. Sie fühlt, daß, solche Thaten wie Macbeth zu begrübeln, sie toll machen würde, sie mahnt daher davon ab und ist gelassen genug, dieser Einsicht ihrerseits Folge leisten zu können. Eine Willenskraft von ungemeiner instinktiver Festigkeit macht sie in einer seltenen Weise zur Herrin über sich selbst; sie darf sich fühlen, durch Verstellung, Vorsicht und Schlauheit die gefahrvolle That, um die es sich handelt, begehen und verbergen zu können; sie wirft weit den bloßen Gedan-

ken weg, daß sie ihr fehlschlagen könne; sie führt auch in der That ihre Rolle so durch, daß kein Verdacht auf sie fällt. Nur im ersten Momente, da ihr Duncan's Ankunft gemeldet wird, da sie in der dargebotenen Gelegenheit ein gutes Verhängniß findet, in der Freude ihres Herzens, verräth sie in dem Ausrufe: Du bist verrückt, so zu sagen! etwas von dem, was in ihr vorgeht, und hinfort nicht wieder. Dieser Eigenschaften sich bewußt, die sie zu solch einem Werke befähigen, treibt sie den unentschlossenen Mann zu der Schreckensthat an; sie drängt ihn, seinen unbefestigten Vorsatz auf den festen Haltpunkt zu schrauben; der Gatte gefällt ihr nur in dem Momente, wo er den ersten Gedanken faßte, da er sich die Gelegenheit selbst schaffen wollte, die sich nun von selber darbietet; sie stürmt in ihn, das, was ein Geschenk des Schicksals sein konnte, als einen Raub an sich zu reißen; und die natürliche Beredtsamkeit und Ueberzeugungskraft des guten Muthes, des Entschlusses und der inneren Einigkeit erdrückt den wortkargen, schwankenden und gedankenvollen Mann. In dieser Beredtsamkeit kann uns Lady Macbeth als ein eingefleischter Teufel erscheinen, abgethan von jedem Reste der Weiblichkeit und Menschlichkeit. Hätte sie geschworen wie Er, sagt sie zu Macbeth, so würde sie ihrem lächelnden Säuglinge das Gehirn ausschmettern, obgleich sie aus Erfahrung wisse, wie zärtlich die Liebe der stillenden Mutter ist. Dennoch läßt sich schon hier, auf der unnatürlichsten Spitze ihrer Leidenschaft und ihrer Grausamkeit, herausfinden, daß

der Dichter diesem Weibe doch die „Milch der Menschlichkeit“ nicht ganz entziehen wollte. Zu jener anfänglichen Spannung ihres Wesens, zu der Verleugnung ihres Geschlechtes thut sie schon ihrer Natur einen förmlichen Zwang an. Sie ruft zu diesem Werke ihrer Entweibung die höllischen Geister auf, ein Zug, der ihrem ganzen Wesen sonst fremd ist. Diese sollen sie randvoll von Grausamkeit machen und der Reue den Zugang zu ihrem Blute verstopfen, daß nicht die Stacheln der Natur ihren Vorsatz erschüttern. Sie vermißt sich nun, da sie ihren Gatten kennt, die männische Rolle, zu der sie ihre Natur festzuschrauben sucht, durchzuführen und die Mordthat selbst zu verüben; Macbeth solle, sagt sie ihm, nur ein heiteres Gesicht annehmen und das Uebrige ihr überlassen; sie macht den Plan und spricht dabei von sich und ihm, die an dem Werke Theil haben sollen; sie berauscht die Wächter und legt ihre Dolche zurecht; sie hat das Reizmittel, das sie brauchte, diese Wächter trunken zu machen, nöthig gefunden, um sich Kühnheit und Feuer zu geben; sie wollte dann den Stoß selber führen, — da, an dem Haltpunkte selbst, schraubt sich die überspannte Natur in ihr ab; jene weggefluchten Stacheln der Natur treffen sie, da sie den schlafenden König ihrem Vater ähnlich findet, und das Weib muß den Mann zu dem Geschäfte vortreten lassen, das mehr als einen Mann verlangt. So wird sie nachher auch von dem rührenden Jammerlaut seiner Reue erschüttert, obgleich sie jene Geister beschworen hatte, der Reue keinen Zugang zu

ihrem Blute zu geben. Da aber die Gefahr der Entdeckung sie aufschreckt, findet sie schnell ihre Ruhe, ihre Vorsicht, ihre Unerschrockenheit wieder und kann mit Vorwurf auf den Mann des schwankenden Vorsatzes herabblicken. Sie hat von Anfang an mehr die Sicherheit des Zuschauers in dem Spiele, sie verliert sie im Momente, da sie selbst die Züge führen will, sie findet sie wieder, sobald sie an ihre Stelle zurückgetreten ist. Sie hat aber die Hand mit im Spiele gehabt, gleichsam noch ehe es angelegt war. Die Träume des Ehrgeizes waren von diesem Paare schon frühe geträumt; die unbestimmten Träume, da Versuchung und Gelegenheit kommt, reifen in ihrer Seele schneller als in ihm zu wirklichen Entwürfen. Die Kühnheit zu diesen Entwürfen und die Festigkeit der Entschlüsse zu ihrer Ausführung findet sie in dem endlosen Vertrauen auf diesen starken Mann, dem sie Alles zutraut, dem in ihrer Ansicht alle Größe gebührt, an dessen Herrlichkeit sie sich freut und stützt. Dieß ist ihre eigentliche Natur und Geschichte, und es ist zugleich das, was mit ihr so weit versöhnen muß, daß sie unseres Mitleids nicht völlig verlustig gehen darf. Fast jeder Betrachter hat in diesem Charakter eine bessere Seite geahnt, wenigen ist es geglückt, sie auf der rechten Stelle zu suchen und sie zugleich in der richtigen Gränze zu sehen. Ihr Gatte war bis dahin nur ein Kind des Glückes und der Ehre, sie weiß sich sicher in ihm und ihn sicher und gedeihend in Allem. Sie ist weit mehr als er selbst erfüllt von dem, was er sein könnte und sollte; sie weiß ihn am

würdigsten, zu herrschen, und will seinem Verdienste die Krone reichen; seine mannhafte Natur ist ihr Stolz und ihre Erhebung; wo Er nur gefährliche Folgen sieht, ist sie in ihrer Einbildung auf ihn des glücklichen Erfolges gewiß; sie „fühlt die Zukunft schon voraus", aber in zweifelloser Hoffnung und ungetrübtem Glanze. Darin ist sie weit mehr eine abhängige Gattin als ein selbständiges, männisches Weib, daß sie den goldenen Reif mehr für ihn will als für sich, daß ihr ganzer Ehrgeiz um ihn ist und aus seiner Seele, daß von ihr und einer Erhöhung um ihretwillen nirgends bei ihr die Rede ist. Sie lebt nur in ihm und in seiner Größe; wie triumphirend empfängt sie ihn mit dem „Heil", das ihrem Stolze auf ihn so schmeichelt, — der einst König sein wird! Ein Verhältniß der Achtung, ja der tiefen Verehrung blickt aus dieser Ehe mehr als das einer gemüthvollen Verwachsung. Der Dichter hat dieß nicht unerklärt gelassen. Sie hat Kinder gehabt, aber keine behalten; dieß kann einen Stachel mehr in Macbeth gesenkt haben zu seinem Neide gegen Banco; die natürlichste Folge aber dieser Lage ist, daß die Gatten mehr aufeinander und zu der Befriedigung in sich selber angewiesen sind. Unsere Romantiker haben die Lady Macbeth zur Tugendheldin gemacht, und Göthe spottete mit Recht über die alberne Art, mit der sie sie zur liebenden Gattin und Hausfrau gestempelt hätten. Dennoch darf das Verhältniß unter Beiden schon nach allem Gesagten als innig, es darf nach der Art ihres Verkehres selbst als zärtlich gedacht

werden. Die Liebkosungsworte, die Macbeth für sie hat (dearest chuck u. a.), sind nicht der Art, wie man sie junonischen Frauen und Clytämnestren gibt; die Frau, die in den Zwecken des Antriebes zum Handeln und der Sicherstellung in Gefahr so viel schmähende und stachelvolle Worte für Macbeth hat, hat am Schluß der Banketscene, unter vier Augen, nicht Ein Wort des Tadels und Vorwurfs gegen ihn. Wenn aber in diesen Zügen noch nicht klar sein sollte, daß ihre Weiblichkeit nicht ausgetilgt, nur unterdrückt war, so wird dieß an dem Ausgange der Dinge um so unwidersprechlicher werden. Als die That vollbracht ist, steht sie zunächst still, wo Macbeth nun erst anfängt, seine verwegeneren Schritte zu gehen. Als sich aber in Folge des Gethanen keine der goldnen Erwartungen erfüllt, die sie daran geknüpft hatte, als statt glücklicher Größe Zerrüttung des Landes und ihres Gemahls erfolgte, sinken ihre Kräfte plötzlich erschlafft zusammen. An ihn angelehnt, hätte sie den Regungen des Gewissens, der Natur, der schreckenden Einbildungskraft lange und immer widerstanden, aber an ihm irre geworden, wird sie es an sich selbst; sie hatte, wie Epheu angerankt, ihr frisches Grün um die Aeste des königlichen Baumes geschlungen, da der Stamm schwankt, fällt sie zu Boden; in dem Feuer dieses Grames und dieser getäuschten Erwartung schmilzt ihr eisernes Herz. Man hat bedauert, daß der Uebergang aus ihrer männischen Stärke in ihre weibliche Schwäche nicht von dem Dichter ausführlich geschildert worden sei. Es ist dieß kein

allmähliger Uebergang, sondern ein plötzlicher Rückfall. Sie steigerte in ihm den Mann über seine Natur, so hatte sie in sich das Weib zu einer heroischen Kraft gesteigert; er begann wie ein ächter Mann, in den Gränzen des erlaubten männlichen Ehrgeizes, und dann überhebt er sich erst zu der „Sicherheit", zu dem eigenständigen Trotze, der ihn verdirbt; sie dagegen beginnt überhoben, schon außer die Sphäre ihres Geschlechtes gerückt, und sinkt dann mit einem Male auf das Maas des Weibes wieder herunter. In dem Manne war die Kühnheit des Lasters, versetzt mit dem hartnäckigen Stolze des Kräftigsten seines Geschlechtes, stark genug, jenseits der ersten Unthat erst recht zu wachsen und den sich versagenden Erfolg ertrotzen zu wollen; bei ihr schwindet diese Kühnheit zu nichts, sobald sich der Erfolg versagt hat. Nun steht sie, die einst so kühn Vortretende, während sein Laub langsam und unter Stürmen vergilbt, in einsamer Rückgezogenheit ganz plötzlich entblättert. Aus tiefster Selbstkenntniß war ihr jener Rath an Macbeth gedrungen, nicht allein zu sein; wie sie von seinen Anschlägen geschieden, von seiner Person getrennt ist, da geschieht ihr, was Malcolm sagt: Gram, wo er nicht spricht, lispelt dem überladenen Herzen zu und heißt es brechen. Noch jetzt zeigt sich ihr Charakter und die Stärke ihres Willens, ihre Widerstandskraft im Leiden wie vorher ihre Thatkraft im Wirken. Am Tage bleibt sie Meisterin ihrer Bewegungen, aber in der Nacht „plaudert die befleckte Seele ihr Geheimniß den tauben Kissen". Nach

des Dichters poetischer Physiologie und Psychologie rächt sich ihr unnatürlich zurückgedrängtes Gewissen und Verstellungskraft im Schlafe, und die Nachtwandlerin führt gleichsam alle die verhehlten schuldigen Scenen selbstverrätherisch auf. Sie dachte einst, mit ein wenig Wasser die Zeugnisse jener That hinwegzuwaschen, aber jetzt hat sie, in den Qualen ihres verstockten Herzens, unter angstvollen Seufzern zu klagen, daß Geruch und Farbe des Blutes nicht vergehen will. Ihr Leben endet mit Selbstmord.

Diese Frau also, die durch ihr Hingeben und Aufgehen in Macbeth dem Gatten viel gefährlicher ist, als sie es durch ein imposantes und selbständiges, männisches Wesen sein könnte, geht ihn, um seinen verderblichen Entschluß zu entscheiden, mit dem Mittel an, das sie für das wirksamste hält; sie regt, sagten wir, seine Thatkraft an, sie ruft seinen Ehrgeiz auf und faßt ihn bei seiner Mannhaftigkeit. Daß sie ihm Mangel an Liebe vorwirft, das bewegt ihn nicht; daß sie ihm mit aller Sicherheit einen sichern Erfolg verspricht, das macht ihn eher schon schwanken; daß sie ihn mit seiner Manneswürde stachelt, das wirft ihn um. Fürchtest du, sagt sie ihm, derselbe in That und Muth zu sein, der du im Wunsche warst? Wolltest du haben, was du für die Zierde des Lebens hieltest, und dachtest du als ein Mann in deiner eigenen Achtung zu leben, indem du Ich wag's nicht warten läßt auf Ich möchte, wie die arme Katze im Sprichwort, die gern fischen aber nicht sich die Füße netzen wollte? Noch antwortet er ihr

hier aus dem ehrenvollen Standpunkte, den er bis dahin immer eingenommen hatte, aus dem edlen Lebensgrundsatze, der mit jenem Wahlspruche Hamlet's im Sinne wohl zusammenstimmt, auf dem er hätte beharren sollen: Ich thue Alles, was ein Mann thun kann; wer mehr thut der ist keiner! Es war also, sagt sie ihm, indem sie ihn sarkastisch von diesem Standpunkte herabzieht, ein Thier, kein Mann, das aus Dir sprach, als Du das Unternehmen mir eröffnetest? Und indem sie ihn über jenen Standpunkt hinaufschraubt, fügt sie zu: Als Du es auszuführen wagtest, da warst Du ein Mann; und wärst Du mehr als Du warst, so würdest Du um so viel mehr ein Mann sein. Das war der Sporn, der ihn, wie er es von seinem Ehrgeize sagt, in beide Seiten traf und ihn sich überstürzen und über des Mannes und des Menschen Sphären hinausgehen machte. Immer und immer wieder rührt sein Weib diese Saite in ihm an, und statt Eines Tones gibt er ihr einen vollen Accord zurück. Ja, nachdem das erste Grauen während und nach dem Königsmorde überwunden ist, bedarf es nur noch bei jener Erscheinung des Geistes Banco's ihrer Aufrufe; gleich nach dem Morde schon überbietet er ihre Anschläge. Noch in seinen Erschütterungen nach der That schilt sie ihn unstät von Vorsatz und nennt es Kinderaugen, die sich vor dem gemalten Teufel, vor Schlafenden oder Todten fürchten; ihre Hände seien blutig wie seine, aber sie würde sich schämen, ein so weißes Herz zu haben wie Er. Gleich darauf

handelt er schon ohne sie; er tödtet die Diener, auf die der Mord geschoben werden sollte, woran sie nicht gedacht hatte; sie glaubt mit den hingelegten Dolchen Alles gethan, aber da Er die Männer und ihr Entsetzen sieht, wird sein gefahrblickendes Auge heller und er hat einen neuen sichernden Mord bereit, wo sie nur eine Ohnmacht. Er geht weiter; der Fluch der bösen That erfüllt sich, daß sie fortzeugend neues Böse gebären muß; „die schlimm begonnenen Dinge will er stark machen durch Schlimmes.“ Er fürchtete die bösen Folgen, aber nun schafft er sie sich selbst. Mistrauen erfüllt ihn gegen den Mitwisser jener Weissagungen; auch argwöhnt Banco auf ihn, aber er verschließt seinen Argwohn in sich; was aber Macbeth noch mehr gegen ihn reizt, ist sein Neid auf die Nachfolge, die Banco's Geschlechte zugesagt war. Der Erfolg des Verbrechens schien nicht gesichert, wenn diese Prophezeihung bestände; der Ehrgeiz war nicht gesättigt, so lang diese Misgunst zurückblieb. Hier erhebt sich Macbeth schon zu jener übermännischen Stärke, die dem Schicksale sich kühn entgegenwirft. Glaubte er den Sprüchen der Nornen, wie er denn Ursache hatte, so mußte er auch dem Spruche glauben, der Banco begünstigte. Er denkt aber nun schon vom Geschicke sein Glück zu ertrotzen und Banco's zu zerstören. Schon ruft er in feierlichen Worten (III, 1) das Schicksal in die Schranken, mit ihm bis auf's Aeußerste zu kämpfen. Er stiftet die Mörder des Banco und seines Sohnes an. Es ist sehr bezeichnend, daß er bei diesem Geschäft die Be=

stimmungsmittel gebraucht, die auf ihn am schärfsten gewirkt hatten: er ruft in den Mördern ihre Mannheit auf. Seinem Weibe spart er jetzt schon das Verbrechen der Mitwissenschaft von Banco's Tode; auch sie hat darauf gedacht, aber er hat schon gehandelt, und ohne sie. Das Entkommen des Fleance sollte ihn noch einmal an die Unfehlbarkeit der Schicksalssprüche mahnen. Aber jetzt tröstet er sich schon damit, dieser hätte doch keine Zähne für die Gegenwart. Die Furcht also vor Banco und das böse Gewissen dem Mitwisser gegenüber hatte zu dessen Tode mitgewirkt. Diese Furcht und dieß Gewissen sollen noch einmal seine zusammengeraffte Mannheit erschüttern, als ihm der Geist des Banco erscheint. Dieß reißt seine Natur aus ihren Fugen, sein Weib beschwichtigt die Gesellschaft, beschönigt und entschuldigt in der alten Geistesgegenwart seine Anfälle und läßt ihn seine Schwäche mit dem alten empfindlichen Vorwurf fühlen: bist Du ein Mann? Ja, sagt er, und ein kühner, der das wagt anzuschauen, wovor der Teufel blaß wird! Sie fährt fort in ihren bitteren Sarkasmen gegen seine Entmannung: dieses Auffahren möchte wohl ziemen bei einem Weibermährchen am Winterfeuer. Da geht er im Trotze so weit, dem eben verschwundenen Banco zuzutrinken, und noch einmal macht die Erscheinung seine starken Nerven erbeben. Er darf sich rühmen: Was Einer wagt, wag ich! und doch ist seine Mannheit vor diesem Anblick dahin. Es sind die letzten Krämpfe seines Gewissens und seiner schreckhaften

Vorstellungen. Noch vor nicht lange, blickte er unter den Anfällen der Reue wie neidisch auf Duncan's sicheren Schlaf nach des Lebens Fieberanfällen schmerzlich zurück, jetzt sieht er sich so tief im Blute, daß es ihm einerlei scheint, ob er sich vor= oder rückwärts wende. Bisher scheute er Banco's Argwohn und Nachstellung, jetzt späht er durch Spione alle Häuser aus, verfolgt die Verdächtigen, bedroht die entflohenen Prinzen, fordert den rückhaltenden Macduff vor und läßt seine Familie erwürgen. Bisher hatten sich die Gewissensqualen in dem Manne, der den Schlaf gemordet hatte, auch darin geäußert, daß er den eigenen Schlaf gemordet hatte, daß er dieses Labsals der Natur entbehrte und von Träumen gequält war, jetzt will er bei allen seinen grausen Vorhaben trotz dem Donner ruhig schlafen. Einst war seine lebhafte Phantasie von einem bloßen Schrei zur Nachtzeit aufgeregt, jetzt hat er sich mit Schreckniſſen gesättigt und den Sinn der Furcht fast verloren. Ehemals ging er über seine Thaten mit sich zu Rathe und Bedenken und Beredungen gingen voraus und mitten durch; jetzt hat er Dinge im Kopfe, die gethan sein wollen ehe überdacht; er findet sich noch jung und unreif in Thaten, so lange er es nicht dahin gebracht, daß dem Vorsatz die That unmittelbar folge, daß der Erstling des Herzens auch der Erstling der Hand sei, daß jedes Wortgeprahl als eitle Narrheit aufgegeben werde, daß Gedacht Gethan sein einziger Wahlspruch sei. Zu diesem äußersten der Thatsucht hatte ihn die Flucht Macduffs ge=

bracht. Er ahnte Böses von ihm, er verschob seinen Tod, er hört von den Schicksalsschwestern, daß wirklich in ihm die Gefahr für ihn liege; von nun an will er keine That mehr durch Aufschub verlieren. In dieser höchsten Ueberspannung seiner Natur wird er durch die Schicksalsschwestern gefestigt, die jetzt unter der Anleitung ihrer Meisterin auf ihn wirken. Sie sehen es ab darauf, diese Verstocktheit in der Sünde, diese Abgeschlossenheit auf die menschliche Kraft, diese Nichtachtung jedes göttlichen Gesetzes in ihm zu pflanzen und zu pflegen: das, was jene Zeiten mit einem Begriffe, der unserer Sprache nachher verloren ging, Sicherheit nannten. Diesen Gegensatz des religiösen Abhängigkeitsgefühls, diese Abwesenheit des gewissenhaften Zweifels, dieses überhobene Vertrauen auf das menschliche Vermögen nennen die Schicksalsschwestern ausdrücklich den Feind, der den Menschen am tödtlichsten ist. Ihre zweideutigen Orakel festigen ihn in dieser Sicherheit, ihre Absicht geht dahin, daß er sein Schicksal beschleunigen, dem Tode trotzen und seine Hoffnungen über alle Mäßigung, Gnade und Furcht hinaussetzen solle. Wie er dann die letzten Täuschungen des Teufels erfährt und sein tragisches Ende nahen sieht, jetzt sieht man, ganz wie sonst den Reizmitteln seines Weibes gegenüber, den Männertrotz sich heben in ihm bis an's Ende. Da diese Enttäuschung seine „Sicherheit“ erst erschüttert hat mit Zweifeln, jetzt ringt sich auch die Furcht wieder gegen seine Mannheit empor; aber er ringt sie jedesmal nieder, zag-

haft im Gewissen, tapfer im Willen. Wie der Birnamwald naht, zieht er einen Augenblick seine Entschlossenheit ein, aber dann hebt er sich zur Vertheidigung mit jener Tollheit, die die Besserdenkenden tapfere Wuth in ihm nennen. Wie Macduff ihm sagt, daß er aus seiner Mutter Leibe geschnitten sei, gibt er seiner Furcht nach: Ich will nicht mit Dir fechten. Aber ein Spott in Macduff's Worten, wie einst in seines Weibes, und sogleich ist der Held wieder da, um als Held zu sterben. Groß wie jener Hagen in den Nibelungen, nöthigt er steigend in grausen Thaten noch immer Achtung ab; das Gepräge des angeborenen Heroenthums ist in ihm sichtbar bis zuletzt, so daß die Größe seiner männlichen Kraft und die Macht seines Entschlusses fast die Größe der Schuld in ihm aufwiegt und deckt.

Den Macbeth aus einer edlen Anlage und guten Natur unter den Versuchungen des Ehrgeizes und des Männerstolzes auf diesen Punkt der Sicherheit zu führen, ist die Tendenz dieses Stückes. Auf diesem Punkte erscheint Macbeth in dem vollendeten Gegensatze gegen Hamlet. Der grundehrliche Geist seines Vaters hatte diesen zu einer gerechten That gefordert, ein Geist, aus dem Fegefeuer zurückgekehrt, hatte aus dem menschlichen Gefühle heraus die Menschennatur in ihm aufgerufen; den Macbeth versuchen dagegen die trügerischen Mächte des Bösen, Wesen die von allen menschlichen Mitgefühlen entblöst sind, in zweideutigen Räthseln zu einer ungerechten und höchst un=

natürlichen That. Natur und Vernunft spornen den Hamlet an, den Macbeth halten sie zurück. Hamlet zum Thun genöthigt, wartet zögernd, ob sich ein Erfolg von selber einstelle, Macbeth im Gegentheile, der auf Erwartung gewiesen ist, reißt den Erfolg vorweg an sich. Die Gelegenheit begünstigt Beide, der eine versäumt sie, der Andere ergreift sie, beide gleich gewissenlos. Den Einen stacheln alle Ereignisse, er selber fällt sich mit den Vorwürfen der Feigheit an und nennt sich Memme, Schurke und Esel, dennoch bleibt er unter sich und seinem Vermögen, den Macbeth aber reißt die Ansprache seines Weibes an seine Mannhaftigkeit über sich selber hinaus. Der Eine sinkt, einmal in Unthätigkeit verfallen, matt und matter zusammen, der Andere im Zuge der Thaten hebt sich trotzig und trotziger empor. Abgeirrt schon auf die Wege des Blutes bleibt Hamlet schlaff und herzensschwach, wo Macbeth übermüthig in offenen Kampf mit den höheren Mächten tritt; krankhaft der Eine in seiner Thatenflucht, der Andere, wie wir es nannten, in seiner Thatensucht. Zuletzt auf jener feinsten Spitze angelangt, steht Hamlets Zweifelsucht, seiner Gewissensangst und seiner moralischen scrupulösen Unsicherheit jene gottlose und ruchlose „Sicherheit“ des Macbeth entgegen, in der er, seiner ersten Gutherzigkeit völlig entfremdet, ganz eingeteufelt erscheint. Von da an gibt es zwischen Beiden keine Vergleichspunkte weiter. In diesem Stadium seiner Laufbahn hat man Macbeth vielmehr oft und ausführlich mit Richard III. verglichen.

Aus dieser Vergleichung des Macbeth, wie er in seinem Ausgange ist, mit einem ganz anderen Extreme springt dieselbe Gestalt hervor, wie aus der Zusammenstellung des Macbeth, wie er in seinen Anfängen ist, mit Hamlet. Beide, Macbeth und Richard, sind durch hochstrebenden Ehrgeiz in den Weg der Verbrechen gerathen, wie Beide mit gleichen Worten sagen: in Blut so tief gewatet, daß Eine Sünde die andere nach sich reißt. Aber Richard, von Natur zu Bösem geschaffen, that es in eigener Anstiftung, in kalter Ueberlegung, durch eine Verschwörung gegen alle seine Umgebung, Macbeth, von Natur mild und edel, wird dazu getrieben durch die Anstiftung eines geliebten Weibes, durch eine Verschwörung aller gleißenden Versuchungen und goldenen Gelegenheiten gegen ihn. Beide sind Verräther, Usurpatoren, Tyrannen, aber Richard ist es geworden durch Verstellung, Heuchelei und Politik, Macbeth ist nichts als ein Soldat; durch einen tieferen Heuchler fällt jener, durch einen edleren Helden dieser. Beide sind von Mitwissern ihrer Schuld umgeben, aber Richard in seiner Menschenverachtung ist gleichgültig gegen Buckingham, den kleinlichen Nebenbuhler aus einem kleinen Geschlechte, dagegen Macbeth hat von dieser Menschenverachtung nichts in sich, er erkennt den höheren Genius und die gleiche Kraft in Banco und Macduff in unwillkürlicher Ehrfurcht an. Beide ersticken das Gewissen in sich mit der Gewalt des Willens, Richard aber ist fähig, mitten im blutigen Erfolge vergnügt und heiterer Laune

zu sein, Macbeth ist nicht einen Augenblick seines Glückes froh; „Alles was in ihm ist, heißt es von ihm, verdammt sich selbst, daß es dort ist.“ Im inneren Jammer blickt er zuletzt auf alle seine gefallenen Hoffnungen zurück, auf die Entbehrung Alles dessen, was das Alter zu begleiten pflegt, auf den Mangel an Freunden und Ehre; diese Entbehrung wäre Richard völlig gleichgültig gewesen. Beide sind den Regungen der Furcht und des Gewissens in den Augenblicken der letzten Entscheidung gleichmäßig ausgesetzt; sie schlagen die Unglücksboten, sie widersprechen sich in Zerstreuung und verwirren sich in der Hast, aber Richard ist dabei in der Haltung eines Bösewichts, der Ausflucht sucht vor dem Richter, Macbeth wie ein Krieger, der gegen gefeite Waffen mit dem Trotz der Ehre kämpft. Beide sind gleich in jener ruchlosen Sicherheit und in der tapfern Wuth, zu der sie sich in verzweifelter Sache ermannen; Steevens bemerkte sehr schön, daß es eine Lieblingsmoral bei Shakespeare ist, daß Verbrechen und böses Gewissen den Tapferen kleinmüthig mache: Beide machen hierin eine Ausnahme und es wächst mit ihrer Schuld ihre Unerschrockenheit und kriegerischer Trotz; bei Richard aber zerbricht diese Widerstandskraft im letzten Augenblicke, bei Macbeth hält sie aus bis zum Tode. Whateley freilich (in seinen Bemerkungen über einige Charaktere Shakespeare's 1785) setzte Macbeth gerade in dieser Beziehung der Furchtlosigkeit hinter Richard zurück: aber jeder frage sich, ob es dem Heldenstolze und dem straffen Ehrgefühl des Ersteren

je möglich gewesen wäre, ein Königreich für ein Pferd zur Flucht zu bieten! So kann man aus diesem Dichter das Entgegengesetzteste und Verkehrteste heraus und hinein lesen, wenn man nicht, wie wir versuchen, aus dem ganzen Sinne des Dichters den Sinn der Stücke, aus dem ganzen Sinne der Stücke den Sinn der Charaktere, aus dem ganzen Sinne der Charaktere ihre einzelnen Aeußerungen und Züge beurtheilt.

Was die poetische Gerechtigkeit in den Schicksalen des Duncan, Banco, Macduff angeht, so liegt in dem Wesen aller dieser ein Gegensatz zu Macbeth's, der aus jener Stellung sein Licht empfängt, die Shakespeare dem Hastings gegen Richard III. über angewiesen hat. Wie in Macbeth die Ueberkraft, der Trotz gegen Menschen und Götter, die Sicherheit, in dem religiösen Wortverstande, vor rächenden überirdischen Mächten, und im gemeinen Begriffe die Sicherstellung vor allen gefahrbringenden Rivalen, die nach jedem erlaubten und unerlaubten Mittel greift, gezeigt und zu Fall gebracht wird, so in jenen Anderen die Weichheit und Nachgiebigkeit, die Ueberschwäche, die Unvorsicht, die sich auch mit erlaubten Mitteln vor Gefahren zu schützen versäumt, die Sicherheit der Leichtgläubigkeit und der Passivität: das Rechte liegt in der Mitte, in Macduff, nachdem ihn Erfahrungen spät geschult haben, und früher in dem gelehrigeren Malcolm. Der König Duncan heißt schon in den Geschichtbüchern ein Mann von größerer Schwäche, als einem Könige geziemte; der Ver-

rath war unter ihm gemein; er war kein Krieger ihn zu unterdrücken, kein Physiognom ihn in den Gesichtern zu lesen; eben hat er an dem freundschaftlichen Than von Cawdor die leidige Erfahrung gemacht, unb sogleich erhebt er Macbeth, dessen Ehrgeiz er hätschelt, während er den bescheidenen Banco liegen läßt, zu eben dieser Würde und büßt an dem neuen verwandtschaftlichen Cawdor grausam den neuen Fehler. Die ähnliche Unvorsichtigkeit stürzt den Banco. Er war in das Geheimniß der Schicksalsschwestern eingeweiht; zu Offenheit gegen Macbeth verpflichtet, hat er Gelegenheit von dessen Verstocktheit und Heimlichkeit sich zu überzeugen; er muthmaßt und argwöhnt Macbeth's That; gleichwohl thut er nichts gegen ihn und nichts für sich; nur in einer anderen Weise als die zaghaften Bilder der Furcht, der Arzt, Seyton, Rosse und der spähende Ironiker Lenox, unterdrückt er seine Gedanken und macht sich blind mit sehenden Augen; er fällt, unthätig in einer gefährlichen Nachbarschaft. Macduff ist nicht ganz so sehr dieses Fehlers schuldig; er straft sich daher nicht an ihm persönlich, sondern durch das Schicksal seiner Familie, das ihn wieder zu dem Märtyrerhelden macht, dem Macbeth erliegt. Macduff heißt in dem Stücke edel, weise, einsichtig, die Gelegenheit am besten kennend. So erweist er sich. Er ist im Anfang in Ehrlichkeit geneigt zu glauben, daß die Wächter Duncan's den Mord des Königs vollbracht; daß Macbeth sie ersticht, das macht ihn stutzig, er birgt aber tief seinen beweislosen Verdacht. Er

geht aber nicht zur Krönung, er weigert sich Macbeth zu sehen, Vorsicht lehrt ihn endlich zu fliehen. So weit in Allem umsichtig, versäumt er seine Familie mitzuflüchten; und die Frau, von ihres Mannes, von Rosse's Beispiel und eines Dritten Mahnung nicht gewarnt, verfällt derselben Unvorsicht. Der Schlag, der nun sein Haus und in seinem Hause ihn trifft, rüttelt dann diesen Mann auf zu der Kraft, die sich mit Macbeth zu messen unternimmt. In seiner ruhenden Natur ist Macduff was einst Macbeth war: eine Mischung von Milde und Kraft; und mehr als Macbeth, weil er ohne jede Beimischung von Ehrgeiz ist. Da Donalbain weit vom Schusse geflohen ist und Malcolm sich vor Macduff aller Unthaten anklagt, wandelt ihn nicht ein Schatten des Ehrgeizes an, an des Usurpators Stelle sich selbst zu schwingen; er sagt Schottland und jeder Hoffnung Lebewohl. So edel, so unbescholten, so mild, würde man glauben, müsse Macduff zum siegreichen Gegner über Macbeth der Stachel des scharfen Ehrgeizes fehlen, um vor jener gereizten Ueberstärke Stand zu halten; der Dichter entzieht ihm daher durch die schreckliche Austilgung seiner Familie das Menschgeborene, die Milch der Menschlichkeit, und macht ihn dadurch erst geschickt zum Sieger über Macbeth. Dieß ist in jener Scene zwischen Macduff und Malcolm in einer wunderwürdigen Weise mit ein Paar Strichen gezeichnet. Wie er die Schreckenskunde hört, zieht er schweigend den Hut in die Stirne und birgt seinen Gram. Meine Kinder auch? Mein Weib auch? sind seine einzigen

Worte, und das Nächstliegende der Vorwurf: Und ich mußte weg sein! Malcolm heißt ihn Trost in seiner Rache suchen. Er hat kein Ohr dafür. „Er hat keine Kinder!“ diese Worte Macduff's konnte Tieck auf Malcolm beziehen wollen!*) Und Malone, Horn, Simrock, die sie zwar auf Macbeth bezogen, wollten den Ausdruck des Unmuths darin suchen, daß er, Macduff, sich darum nicht genügend an ihm rächen könne! Der ganze Adel dieses Charakters und die ganze weise Gegensätzlichkeit desselben gegen Macbeth ginge mit dieser Auffassung geradeweg verloren. Dieß ist eins der schönsten Beispiele, zu zeigen, wie der tüchtige Schauspieler immer der bessere Dolmetscher Shakespeare's sein wird, als der gelehrte Commentator. Die namhaften Spieler des Macduff zu Garricks Zeit, die Wilks und Ryan, wußten gar nicht anders, als daß diese Worte in dem tiefsten Gefühl des väterlichen Grams gesprochen werden müßten, aus dem sich Macduff erst nach und nach zu

---

*) Sonderbarer Weise führt Tieck das Einzige, was er für seine Auslegung sagen konnte, nicht an. Macbeth hat nach den Worten der Lady Kinder gehabt. Daraus folgt nun nicht, daß er Kinder habe, sondern eben nur daß er sie g e h a b t h a t. Dann aber gerade hätte Macbeth erfahren, wie der Verlust von Kindern schmerzt, wofür ihm die Worte Macduff's das Gefühl abstreiten wollen. Uebersah dieß Shakespeare, wie Göthe meinte, unbekümmert, weil ihm an dieser Stelle der Eine und an der Anderen der andere charakteristische Zug von Vortheil war? Aber man kann eben so wohl sagen: Macduff übersah es in der Größe seines Schmerzes, und er wollte dem Vater, der nicht lebende Kinder und gegenwärtige Besorgnisse um sie hatte, nicht das weiche Vaterherz zugestehen, das er selber besaß.

Fassung und zu Rachegefühl erhebt. Nichts kann deutlicher sein als dieß. Kämpf' es nieder wie ein Mann, sagt ihm Malcolm. „So werd ich thun; doch muß ich's auch fühlen wie ein Mann! Ich kann jetzt nur daran denken, daß die Dinge waren, die mir am theuersten waren!“ Dann erst kehrt er noch einmal den Vorwurf auf sich, daß sie um seinetwillen, des sündigen, getroffen wurden! Nun mahnt ihn Malcolm noch einmal, eben dieß zum Wetzstein seiner Rache zu machen. Und noch jetzt fühlt sich Macduff nur getheilt zwischen Vatergefühl und Rachegefühl: er könnte das Weib spielen mit seinen Augen und prahlend auffahren mit seiner Zunge. Und nun endlich fällt er erst in den Ton der Rachbegierde, die sich nach der That sehnt mit jener Ungeduld des Macbeth, die sich mit Worten und Verschiebungen nicht aufhalten will.

Den bedachtlos Sicheren, die wir genannt haben, gegenüber ist Malcolm gestellt. Auf eine merkwürdige Weise bot sich der Dialog zwischen ihm und Macduff dem Dichter und seinem Plane in der Chronik schon entgegen, wo er seinem wesentlichen Inhalte nach schon vollständig vorliegt. Malcolm war gleich anfangs argwöhnend entflohen, Macbeth umstellte und verlockte ihn, dieß hat ihn eben so vorsichtig und umschauend gemacht, wie sein Vater arglos vertrauend war. „Bescheidene Weisheit hält ihn seitdem von überleichtgläubiger Hast zurück.“ Er waffnet sich selbst mit Argwohn gegen Macduff. Er mistraut schon der anscheinenden Gefühllosigkeit, mit der Macduff

sein Weib verlassen hatte. Er gesteht ihm seinen Argwohn offen. Laß ihn nicht, sagt er ihm, deine Unehre, sondern meine Sicherheit sein. Er geht so weit, sich und seinen Charakter, um Macduff zu prüfen, tief herabzuwürdigen. Man kann daran Anstoß nehmen, als an etwas Unnatürlichem. In dem verwaisten, oft versuchten und betrogenen, jugendlichen Manne mag es aber in der Stimmung der Verbitterung und des Mistrauens wohl gelegen sein, so weit in Verstellung zu gehen, gerade dem gegenüber, dem man noch gerne trauen möchte und auf den man die letzte Hoffnung setzt. In jedem Fall liegt so ein noch größerer Nachdruck auf dem bezweckten Gegensatze dieses Charakters. Seine Kriegführung gegen Macbeth ist in demselben Geiste, vorsichtig, zögernd; das Abhauen der Zweige im Birnamwald ist bezeichnend für ihn; und wie die Orakelsprüche im Wintermährchen, so sind auch diese hier sehr fein in den Verhältnissen und Charakteren selber motivirt.

Macbeth ist von jeher ein Prüfungsstück für jede beste Bühne gewesen. Möchte man sich denn nur vor jeder Verstümmelung und Verbesserung in Acht nehmen. Dieß Stück hängt am einheitlichsten und strengsten in sich zusammen und duldet keine Auslassung. Schiller hat die Scene der Ermordung von Macduff's Familie weggelassen. Es liegt in dem vorhin Gesagten, warum dieß unstatthaft ist. Ein Beispiel der Gräuel, die Macbeth verübte, mußte vorgeführt werden; der schwere Anlaß, der in Mac-

duff's Seele den Rachetrieb senkte, wird nur begriffen, wenn das Auge gesehen hat. Schon Coleridge hat über den Vorwurf der unnöthigen Grausamkeit sich für Shakespeare erhoben: „Mit Weglassung des Titus, der nicht ächt ist, und der Scene der Blendung Glosters (wo doch auch nur das horazische ne palam coquat verletzt ist) antworte ich kühn: Nicht schuldig." Shakespeare hat auch hier Alles gethan, was die nothwendige Härte mildern konnte. Ueber den Tod des Knaben haben wir früher eine Bemerkung gemacht. Für die Mutter, die Macduff für einen Verräther am König Macbeth hält, flößt er uns wenige Sympathie ein; ihr Tod ist hinter die Scene verlegt. So wie diese Scene des Grausens, so ist man eben so entschieden, die komische Figur des Pförtners wegzustreichen. Hier hat man Coleridge und Collier für sich, die den Monolog desselben für die unbefugte Interpellation eines Schauspielers halten. Es möchte sein. Doch wäre sie jedenfalls nicht so ungeschickt; es ist eine unheimliche Jovialität, die sich gegensätzlich sehr wohl in die Umstände fügt, daß der trunkene Schließer, der vom Abend und von Duncan's Geschenken her in dem Zustande der Lustbarkeit geblieben ist, diesen Ort als einen Höllenschlund in seinen Reden allegorisirt, in denen jede Anspielung eine Beziehung duldet. Garrick hat übrigens noch schlimmere Auslassungen verschuldet, als die in der herkömmlichen Weglassung dieser Scenen gelegen wären, und noch ungeschicktere Einschaltungen. Dennoch hat er das Stück erst wieder kenntlich gemacht. Vor ihm hatte

es Davenant zu einer Art Oper verunstaltet, mit höchst lächerlicher Ausstaffirung der Hexen und den fremdartigsten Zusätzen. Garrick mußte, um seiner Herstellung des Stücks und seiner neuen abweichenden Auffassung des Charakters Eingang zu schaffen, sich selbst in einer launigen Schrift angreifen, um den Angriffen Anderer den Stachel zu nehmen. Sein Spiel hat sich ohne Zweifel traditionell vererbt, wie das seines Hamlet, das wir nach Lichtenbergs Darstellung einigermaßen mit dem jetzt üblichen vergleichen können. Wenn er, auch außerhalb des Theaters, den Monolog sprach, wo sich der Dolch seiner Phantasie vorspiegelt, war er hinreißend durch seinen brennenden Blick, seine Mimik und ausdrucksvolle Sprache. Seit seiner Zeit blieb die Rolle ein Augenmerk aller bedeutenden Künstler, der Kemble, Kean, Macready; der erstere schrieb eine wohlverstandene Widerlegung der angeführten Schrift von Whateley zur Erläuterung dieses Charakters. Neben Garrick spielte Mrs. Pritchard die Lady. Auch ihre Auffassung dieser Rolle scheint maasgebend geblieben zu sein. Sie stellte ein furchtbares Gemälde der Unerschrockenheit des Frevelsinnes dar, der Hartnäckigkeit, der reuelosen Unempfindlichkeit. Ihr Spiel in der Banketscene wird als eine der vollkommensten Leistungen gerühmt, und eben so die Nachtwandelscene, wo ihr Spiel wie die plötzliche Erleuchtung eines Blitzes war, der die Schrecknisse der Dunkelheit nur deutlicher wahrnehmen läßt. Seit 1785 spielte in London Mrs. Siddons diese Rolle und auch sie war die

Bewunderung Aller, die sie sahen. Sie gab sie wie eine Gestalt der antiken Tragödie, einfach, statuengleich, in marmorner Haltung, und in gewaltiger Energie. Der Beschreibung nach war ihr Spiel bei jenen Worten, wo sie sich vermißt ihrem lächelnden Kinde das Gehirn zu zerschmettern, krampfig übertrieben und verzerrt, wie es in England nicht selten, in Italien herkömmlich ist. Sonderbar, daß dieselbe Frau, die über diese Rolle einige Bemerkungen niedergeschrieben hat, in ihrer Theorie anderen Sinnes schien, als in ihrer Praxis. Sie ahnte den unterdrückten weiblichen Funken in diesem Charakter und ging so weit, sogar weibliche Liebenswürdigkeit und eine blonde Schönheit in ihr zu vermuthen. Darin war sie offenbar der richtigen Fährte näher, als in ihrem Spiele. Sie mochte aber die Rolle für dankbarer halten, wenn sie sie so ausführte wie sie that. Diese Weise, aus einer gegebenen Rolle etwas willkürliches zu machen, ist aber ein Kunststück, das höchstens bei Rollen angwandt wäre, aus denen der Dichter selber nichts zu machen wußte. Bei Shakespeare ist es immer eine Stümperei. Er hat dem Schauspieler nichts zu thun gelassen, als ihn zu begreifen, aber er hat ihm überall hinreichend zu thun gegeben, wenn er ihn wirklich begreifen wollte.

König Lear.

König Lear kann nicht vor 1603 entstanden sein, weil in diesem Jahre ein Buch von Harsnet, discovery of popish impostors, erschien, aus dem Shakespeare nachweislich die verschiedenen Teufelsnamen entlehnt hat, die Edgar in seinem vorgegebenen Wahnsinne erwähnt*). Man weiß ferner, daß Lear am 26. December 1606 im Globe aufgeführt wurde; zwischen beiden Daten muß er geschrieben sein; wie man sieht, so gleichzeitig bei Macbeth, daß unser Uebergang zu diesem Stücke schon chronologisch gerechtfertigt ist. Nicht lange nach jener Aufführung erschienen drei Ausgaben in Quart in Einem Jahre 1608, gewiß ein Beweis von der Beliebtheit dieses Stücks,

*) Es hatten damals Jesuiten Besessene geheilt und Teufel ausgetrieben; diese Betrüger wollte Harsnet der Welt bekannt machen und er legte in seinem Buche die Aussagen von Familien nieder, auf die in Edgars Reden angespielt ist: diese Irrenden hatten damals also lebendigen Bezug, wie etwa, wenn man sie auf unserer Bühne zeitgemäß verändern und die Beziehungen in Weinsberg suchen wollte.

das gleichmäßig die feinen Kenner und Besucher der Shakespeare'schen Bühne und jenes Publikum, das sich an Titus und Tamerlan freute, ansprechen mußte.

Die Mythe vom König Leir und seinen Töchtern ist von Gottfried von Monmouth erzählt, der den Tod dieses Fürsten um 800 vor Christi Geburt legt. Aus ihm ist sie in Holinshed übergegangen. Schon vor Shakespeare war diese Sage dramatisch behandelt worden; in Steevens six old plays etc. ist das 1594 zuerst erschienene, aber etwas früher entstandene Stück (the true chronicle history of King Leir and his three daughters) wieder abgedruckt. Daß Shakespeare von diesem ungelenken und rohen Schauspiele Gebrauch gemacht habe, verräth sich nur an ganz wenigen Punkten. Der alte König legt hier seinen Töchtern die Frage über den Grad der kindlichen Liebe in der Absicht vor, an der jüngsten einen väterlichen Betrug zu üben, sie bei der erwarteten Liebesbetheuerung nämlich zu fassen, um ihr gegen ihre Neigung einen britischen König zum Gatten zu geben. Getäuscht in seiner Erwartung, beraubt er sie ihres Erbes und sie wird das Weib des Königs von Frankreich, der als Pilger verkleidet nach England kommt und sie zufällig trifft. Den schwachen, alten König stößt nun zuerst Goneril aus dem Hause, dann stiften beide Töchter einen Mörder an, der ihn und seinen treuen Perillus (der Kent bei Shakespeare) ermorden soll; sie bitten gegenseitig Einer für des Anderen Leben und der Mörder verschont beide. Sie fliehen nach Frankreich; sie

treffen als Schiffer verkleidet auf den König und Cordelia, die als Landleute verstellt einen Ausflug an's Meer gemacht haben; dann wird Lear siegreich zurückgeführt und seine Töchter und ihre Gatten vertrieben. Man sieht schon aus den romantischen Zügen, die hier eingezogen sind, daß das Stück viel milder ist, als Shakespeare's; es spielt im christlichen Zeitalter; die Beschwerden der Goneril, ihre Motive, den alten, hier ganz schwachmüthigen und fast schuldlosen Vater zu verstoßen, sind, daß er sie nie ungescholten lasse, wenn sie sich ein neumodisch Kleid bestelle oder ein Banket anrichte; er geht weinend von ihr und kommt den Finger in den Augen zu Regan, die ihn knieend und schmeichelnd empfängt, während sie im Herzen seinen Mord beräth. — Muß es nicht auffallen, daß unser Dichter zur Zeit des schon ausgebildeteren Bühnengeschmacks diese Geschichte von kindlicher Undankbarkeit in einem viel furchtbareren Gemälde entwickelte, als es der ältere Dichter in den roheren Tagen des englischen Theaters that?

Shakespeare hat den grausigen Inhalt dieser Tragödie schon durch die bloße Erweiterung des ursprünglichen Stoffes gesteigert. Er hat der Sage von Lear die Episode von Gloster hinzugefügt, die aus Sidney's Arcadia (II, 10) entlehnt ist; der Zerfall einer zweiten Familie, die Nachstellungen eines unnatürlichen Sohnes gegen Vater und Bruder, eines aufgestifteten Vaters gegen einen unschuldigen Sohn kommen zu dem Unrecht, das Lear seinem Einem Kinde thut, von seinen Anderen leidet, hinzu. Diese,

durch innere Gleichartigkeit dem Hauptinhalte nach verwandte Episode hat dann Shakespeare mit diesem auf's geistreichste verkettet und verschlungen, die doppelte Handlung wie in eine einzige verwoben und verschmolzen; aber auch dieß nicht, ohne des harten und blutigen Stoffes noch mehr hinzuzufügen. Indem er den Bastardsohn Glosters in der schrecklichen Schwestern Dienst und Liebe gibt, veranlaßt dieß den Anschlag der Goneril auf das Leben ihres Gatten und die Vergiftung ihrer Schwester, es veranlaßt die Hinrichtung Cordelia's und ihres Vaters letzten Ausgang. Diese drei- und vierfachen Familienzerwürfnisse ruhen dann wieder auf der breiteren Unterlage staatlicher Verwickelungen. Das getheilte Reich des alten Lear streben die ungearteten Töchter in heimlichen Anschlägen wieder zu vereinigen, während es zugleich durch Frankreich von außen bedroht ist; aus dem geheimen Einverständnisse der englischen Großen mit Cordelia leitet sich zunächst Glosters grausame Blendung und als Rückschlag davon der Tod des Cornwall her. Ist dieß Stück so schon durch die Fülle von wilden, unnatürlichen Thaten blutiger als irgend ein anderes von Shakespeare's Trauerspielen, so ist es durch die Art und Weise, durch Form und Erscheinung des Schrecklichen noch abstoßender. Die Blendung Glosters, das Austreten seiner Augen auf der Bühne, nannte selbst Coleridge, der standhafte Vertheidiger Shakespeare's, eine Scene, in welcher das Tragische bis auf die äußerste Gränze und das ne plus ultra des Dramatischen getrieben

sei, und Collier fand selbst im Titus keinen Auftritt so abstoßend und beleidigend wie diesen. Der Cordelia Todesart nicht nur, sondern auch ihr Tod ist nutzlos grausam gefunden worden. Eine englische Ballade über den Gegenstand, die wahrscheinlich erst nach unserem Stücke entstand, läßt Cordelia den edleren Tod in der Schlacht sterben. Zur Zeit der Restauration hätte man das Stück aber selbst in dieser tragischen Katastrophe nicht mehr ertragen. Die Tate und Colman überarbeiteten es, und in diesen und anderen Bühnenveränderungen ward Edgar in Liebe zu Cordelia gebracht und dem Trauerspiele der befriedigende Ausgang eines Schauspiels gegeben. Johnson und Andere gaben ihre Billigung, und auch in Garrick's Zeit ist König Lear immer in dieser versöhnenden Gestalt gegeben und die Tödtung des bestellten Henkers der Cordelia, die Vereitelung seiner Absicht durch den alten Lear, mit dem größten Beifalle belohnt worden.

Daß ein Stück dieser Art von Shakespeare geschrieben ward und in seinen Tagen so entschiedenen Beifall fand, wäre dieß nicht ein entscheidender Beweis für die Barbarei jenes Zeitalters? und dafür, daß Shakespeare der Anstekkung dieser Zeit, wie hoch wir ihn erheben, doch nicht ganz entgangen sei? Zum wenigsten dafür, daß er dem rohen Geschmacke dieser Zeit allzubereitwillig gefröhnt habe? Wir glauben keins von den dreien. Daß jene Zeit reich an mannichfaltiger Bildung war, dafür zeugt eine große Literatur; daß diese Bildung von vielfachen Resten der Rohheit noch

durchbrochen war, ist unleugbar aus dem ganzen Zustande der Gesittung und einzelnen, nicht kleinen Zweigen selbst jener Literatur. Dennoch nennt man eine Zeit mit Unrecht barbarisch, in der der Einzelne zu so vollständiger Durchbildung gelangen kann, wie wir sie eben in Shakespeare bewundern. Daß die Nerven damals gesünder und stärker waren, die öffentliche Stimmung, die geschichtlichen Erlebnisse tragischer, die Schätzung des Blutes und des Menschenlebens geringer, dieß beeinträchtigte noch nicht die Bildung, es begünstigte aber entschieden die tragische Poesie. Die Tragödie hat eine natürliche oder eine ausnahmsweise Blüte überall nur in dem Verhältnisse gehabt, wie die öffentlichen Dinge dafür stimmten; eine friedlich behagliche, in Ruhe stagnirende Zeit wird niemals große Tragöden erzeugen. Wie viel aber eine Zeit innerhalb der tragischen Dichtung des Grausamen erträgt oder nicht, auch dieß hängt relativ von den lebendigen Verhältnissen ab. Wir, die wir in Deutschland vor nicht lange nichts als flaue Gesellschaftsromane vertrugen, wir würden heute schon starken tragischen Dosen gewachsen sein, nachdem wir bereits stumpfer gegen Mord und Bürgerkriege geworden sind; vielleicht in Kurzem werden wir lernen, uns noch gegen weit andere Erscheinungen in Leben oder Dichtung abzuhärten, ohne daß man darum der ganzen Zeit den Vorwurf der Barbarei machen würde. Daß aber die Einzelnen und die Vielen in solchen wilderen Zeitläufen die Seuche der Verwilderung ergreift, dieß kann eben so wenig geleug-

net werden. War aber Shakespeare, als er den Lear schrieb, vielleicht in diesem Falle? So wenig wie der Feinstfühlende unter uns, der uns die Beweise des höchsten Zartsinnes, der weichsten Sanftmuth, des Schmelzes elegischer Empfindungen so gegeben hätte, wie Shakespeare im Romeo, im Hamlet, im Cymbeline, in so vielen einzelnen Charakterschilderungen gethan hat, so wenig, sagen wir, wie dieser Feinstfühlende und Feinstgebildete unter uns, wenn er es unternähme und verstände, der aufgeregten, blinden Leidenschaft unserer Tage ihr Bild aus dem Spiegel älterer Geschichte poetisch zu entwerfen. Wenn aber Shakespeare im Lear das Tragische, wie Coleridge sagte, bis an die äußerste Gränze trieb, huldigte er nicht wenigstens dem rohen Geschmacke des roheren Theiles der Gesellschaft zu sehr, als daß Er, ein solcher Dichter, der Würde seiner Kunst nicht etwas dadurch vergeben hätte? Wenn er der Kunst und ihrer Würde etwas vergeben haben sollte, dann allerdings hätte er den Vorwurf verdient, dem rohen Geschmacke der Massen unbillig gefröhnt zu haben. Aber sahen wir nicht Shakespeare auch im Lustspiele die burlesken Karrikaturen der gemeinen Volkspossen aufnehmen und sie durch die geistreichen Beziehungen adeln, unter denen er sie zu den feineren Gestaltungen seiner Komödie emporhob? Und könnte dieser Dichter nicht so auch eine Wendung gesucht haben, die Schrecknisse der rohen Tragödie im Marlowe'schen Geschmack in einem höheren Kunst- und Sittenzwecke zu gebrauchen, die Wildheit und Grausamkeit der an die äußerste

Gränze gesteigerten Leidenschaft zum eigentlichen Ziele und Zwecke eines Kunstwerkes zu machen? Mußte ein Geist von dieser Größe nicht empfinden, daß der stärkste dichterische Genius, um sich auszubreiten, den nöthigen Raum nur gerade in der Darstellung der stärksten Leidenschaften hat? Daß es seinen guten Grund hat, warum die antike Tragödie ihre Stoffe aus der Urzeit der Heroengeschlechter nahm, wo sie den größer gebauten Naturen gewaltigere Kräfte verleihen durfte? Auch scheint es in der That ja anerkannt, daß Shakespeare gerade in der Schilderung dieser entfesselten Menschheit im Macbeth, im Hamlet, aber besonders im Lear, die höchste Höhe seiner Kunst erklommen habe! Wie oft ist nicht Lear das größte und erhabenste seiner sämmtlichen Dramen genannt worden! Wie staunte Schlegel den „beinah übermenschlichen Schwung des Genius“ in diesem Werke an, „wo der Geist sich eben so sehr in Betrachtung aller Höhen und Tiefen desselben verliere, wie der erste Eindruck das Gefühl überwältige!“ Diese und ähnliche Geständnisse der Bewunderung sind gemacht worden, zum Theil ohne Beanstandung des herben Inhalts, zum Theil trotz demselben; es wäre aber noch eine Frage, ob sie nicht auch verdient sind gerade w e g e n des kolossalen Inhaltes, der auch in dem Schrecklichen und Herben der Ereignisse über die natürliche Größe hinauswächst, und wegen der ganz außerordentlichen Entwickelung desselben.

Das Trauerspiel hat in seiner Tendenz zu allen Zeiten einen Gegensatz gegen das Epos gebildet. Das epische

Gedicht pflegt die Großthaten von Menschen zu schildern, die mit wohlthätigen Planen und Zwecken der Vorsehung im Einklange stehen und die Werkzeuge des Schicksals, die Günstlinge der Götter sind. Die Tragödie dagegen zeigt den Menschen überall mit dem Schicksale zerfallen; stolze, überhobene, überstarke Naturen lehnen sich gegen die Schranken der göttlichen und menschlichen Gesetze auf, versuchen sich an steileren Aufgaben, als sie des Menschen begränzter Sphäre gemäß sind, und waffnen dadurch die Strafe der Götter. Was wir hier Schicksal nennen, ist aber nicht eine blinde äußere Macht, welcher der Mensch als ein willenloses Spielzeug zum Opfer fiele; nicht einmal in der ächten antiken Tragödie ist es so, aber noch weniger bei Shakespeare. Das Schicksal ist ihm nichts anderes als des Menschen eigene Natur. So haben wir es in Othello, in Hamlet und Macbeth gefunden. Die eigenen Leidenschaften dieser Menschen spinnen das Gewebe ihrer Geschicke. Je höher diese Leidenschaften getrieben waren, desto fesselnder wurde die Theilnahme an ihnen; je kühner die Uebertretungen waren, zu denen sie verleiteten, desto größeren Aufschwung nahmen die Handlungen, desto verwickelter wurden die Verirrungen, desto greller die Schrecknisse in den Ereignissen, desto tragischer die Katastrophe; je edler auf der anderen Seite die ursprüngliche Naturanlage eben dieser Leidenschaften war, desto ergreifender ward der Eindruck der Abirrungen und desto ernster unser Mitleid. Von der Größe, der Gewalt, dem Umfange, der

Tiefe der geschilderten Leidenschaft, sieht man, hing überall die Tiefe der Wirkung des darstellenden Kunstwerkes ab; sollte aber diese Wirkung dem dargestellten Gegenstande in dieser Weise entsprechen, so setzte dieß auf alle Fälle den eben so entsprechenden Aufschwung des dichterischen Genius, das Aufgebot der ganzen Gewalt seines Darstellungsvermögens, der ganzen Tiefe seines Gemüthes, des vollen Umfanges seines Geistes voraus. Es ist daher nichts natürlicher, als daß wir unseren Dichter an der Schilderung jener furchtbaren Prüfungen, Verblendungen und Ausschweifungen einer so edlen Natur wie Macbeth und an allen ähnlichen Darstellungen fortwährend wachsen sahen. Im Lear scheint dieß Wachsthum noch immer im Steigen, in dem Maaße, als die Aufgabe ausgedehnter und breiter ist. Im Hamlet und Macbeth, im Othello und Timon dreht sich Alles um einen einzigen Hauptcharakter. Im Lear und im Cymbeline nimmt sich Shakespeare einen viel weiteren Stoff. Wenn es sich in jenen Tragödien wesentlich um eine einzelne Leidenschaft und ihre Entwickelung handelte, so sind im Lear und Cymbeline gleichsam ganze Zeiten und Geschlechter dargestellt. Man ruht hier nicht vorzugsweise auf einzelnen Figuren; dieß ist selbst im Lear nicht eigentlich der Fall, im Cymbeline aber noch viel weniger. Doppelte, ja noch mehrfache Handlungen sind zusammengestellt; gleich wichtige und fesselnde Charaktere bewegen sich in größerer Anzahl nebeneinander; das Thatsächliche gewinnt dadurch ungemein an Reichthum, Aus-

dehnung und gedrängter Fülle; und man darf nur im Einzelnen die Unternehmungen eines Kent und Oswald ausheben, um zu finden, wie vieles Factische hier selbst in den untergeordneten Sphären in sehr zusammenhängender Ordnung fast versteckt liegt, was man über der Fülle des Stoffes auf den ersten Anlauf leicht ganz übersieht. Dadurch sind diese beiden Stücke thatenreicher geworden, als alle anderen, und dem epischen Charakter noch näher gerückt, als selbst die historischen; und sie stehen daher dem antiken Drama noch mehr entgegen, als Shakespeare's übrige Werke. Es liegt in eben dieser Ausbreitung des Thatsächlichen die Ursache, warum diese Stücke weniger als andere an Sentenzen reich sind, die den Sinn aufschließen, warum hier die Handlungen selbst das Wesentliche zur Erklärung sprechen müssen, warum die genaue Beachtung des Faktischen hier ebenso wichtig ist als die der psychologischen Ausarbeitung der Charaktere.

Beachte man aber, in welch einem feinen und allmähligen Stufengange Shakespeare zuerst zu jenen starken, hochtragischen Charakteren von ungewöhnlichen Leidenschaften kam und von den einzelnen Gestalten dieser Art auf ihre massenhaftere Darstellung in den beiden Stücken, mit denen wir uns zunächst beschäftigen. Sehen wir zuerst auf die frühere Reihe der Trauerspiele unseres Dichters zurück, so hatte er in der vollkommensten seiner früheren Tragödien, in Romeo, eine schöne und heftige, aber keine männlich große Leidenschaft zum Gegenstande; sein

Richard II. war ein Schwächling; Richard III. nur in Gemeinheit außerordentlich; König Johann eine wenig selbständige Natur. Sah sich der Dichter in der Gesellschaft und in der Geschichte nach Charakteren um, die ihm die fruchtbare Naturkraft entgegenbrächten, aus der in üppigem Wachsthume die gesteigerte, dämonische, vollblütige Leidenschaft aufschießen könnte, nach der ihn für seine höheren tragischen Entwürfe verlangte, so traf er sie so wenig in der civilisirten Gegenwart, wie in der ihm nahe liegenden Geschichte der nächsten Vergangenheit. Wo nicht große Kriege uns aus dem Gleise unserer friedlichen Existenz herausreißen, erleben wir die tragische Ausartung der Leidenschaft nur in Ausnahmsfällen in den rohen Schichten der Gesellschaft; diese Fälle spielt man höchstens in den Gerichtshöfen nach; sie haben etwas Widriges für uns; und das Gezwungene und Unnatürliche in Kunstwerken, die eine solche Wildheit in die Zahmheit unserer Zustände verlegen, ist bei unseres Schillers Räubern von Allen dunkel oder deutlich empfunden worden. Im Othello bot sich Shakespeare ein solcher Ausnahmsfall auffallend entgegen; er zeigte uns diesen Mann eines wilden Schlages mitten in den gebildeten Geschlechtern Europa's; allein auch da scheint die Meisten eben die Zerstörung, die diese zwar so sehr gezähmte Wildheit in der civilen Gesellschaft anrichtet, mehr zu beleidigen, als die verfeinerte Grausamkeit des Angehörigen dieser Gesellschaft, des Jago. Dagegen im Cäsar gerieth Shakespeare schon in eine weit günstigere

Zeit und Welt für tragische Conceptionen. Ein Heldenvolk in entfernterer Vergangenheit, eine zwar gebildete aber durchaus kriegerische Zeit, von Bürgerkriegen und Staatsumwälzungen bewegt, dieß war von dem Boden, den unser Dichter suchte, und deshalb kehrte er später noch zweimal auf diesen Grund zurück, deshalb sind nun alle Stücke (nach dem Cäsar) so voll von Anspielungen und freudigen Hinweisen auf römische Zeiten, Sitten und Menschen. Noch aber waren auch diese Zeiten zu gebildet, um die Leidenschaft in ihrer ganzen Naturkraft, in ihrem ungezügelten und ungezähmten Zustande in sie verlegen zu dürfen. Im Hamlet und Macbeth that Shakespeare erst den Meistergriff in die Helden- und Mythenzeit der gallischen und germanischen Urbevölkerung zurück. So hatten die Alten ihre tragischen Fabeln jenseits aller Civilisation, in den vortrojanischen Sagen, gesucht, und der grausige Stoff der Geschichte jener Häuser des Laïus und Tantalus war die Quelle, aus der die antike Tragödie ihre köstlichste Nahrung zog. In solche Zeiten versetzt, lassen wir uns im geschichtlichen Takte diese Heroenfiguren, diese kolossal gehobene Menschheit, diese strebenden Naturen, diese Halbgötter und Titanen gefallen; wir finden den üppigen Wuchs der Triebe und Leidenschaften natürlich in diesen Geschlechtern; wir werden von dem Maaße der Grausamkeit nicht so berührt, weil wir uns unwillkührlich zu der größeren Kraft gehoben fühlen, die dort der Leiden und Lasten auch mehr ertrug. Wir werden auch nicht etwa durch die Ansicht

geirrt und abgestoßen, als ob diese Art von Menschheit an sich eine Mythe und Fabel, der menschlichen Natur, wie wir sie kennen, allzu abgelegen sei, um jemals Wirklichkeit besessen zu haben; wir wissen aus der beglaubigten Geschichte der burgundischen und merowingischen Königshäuser, daß solche Zeiten und solche Menschen waren, daß Familiengreuel, wie wir sie im Lear lesen, Jahrhunderte selbst christlicher Geschlechter ausgefüllt haben, daß die tantalischen Frevel der alten Tragödie nicht nothwendig und ihrer Natur nach Mythen und Fabeln sind. In solche Zeiten also hat uns Shakespeare in den tragischsten seiner Tragödien hingeführt, und in nichts vielleicht hat sich die instinktive Größe und Sicherheit seines Genius mehr geoffenbart, als in diesem geschicktesten und kühnsten aller seiner Griffe. Im Macbeth und Hamlet zeigten wir, wie er uns erst an die Gränze jener Zeitalter brachte, als gälte es ihm, ein kunstsinniges und verfeinertes Publicum an diese härtere Kost erst zu gewöhnen. Er gab uns in Hamlet einen Mann, der solch einer rauhen Zeit entwuchs, und im Macbeth einen Anderen, der sich gegen die anrückende Bekehrung und Milderung eines solchen Zeitalters sträubte und in den Sitten desselben beharrte. Im Lear setzt uns der Dichter mitten in eine solche Zeit hinein und zeigt uns ein ganzes Geschlecht von jener barbarischen Kraft der Leidenschaften in Handlung und Bewegung, in dem fast ausnahmslos die Widerstandskraft der Vernunft und des Gewissens über die Regung des Blutes machtlos oder

erstorben ist. Dasselbe heidnische Geschlecht hat er dann auch noch im Cymbeline, aber schon in einer vorgerückteren Periode, dargestellt; dort hat er uns im großen Gegensatze zu Lear die seltenen Menschen vorgeführt, in denen die heroische Fassungskraft und sittliche Energie dieselbe Ueberstärke offenbart, die zur Besiegung der überstarken Leidenschaften nöthig ist, die solchen Zeiten eigenthümlich sind. Es war also Absicht, im Lear einen solchen wuchernden Schuß der Leidenschaft abzubilden. Nicht zufällig steht in diesem Stücke gerade die Barbarei des Herzogs von Cornwall, man wird uns das zweite Beispiel in anderen Dramen des Dichters nicht aufschlagen. Die maaslose Grobheit und Heftigkeit des Kent hat er nicht gleichgültig jedem derben Gesellen aus jeder anderen Zeit geliehen. Die kindliche Undankbarkeit in den verhärteten Herzen der Töchter Lear's, den unnatürlichen Bruch der natürlichsten Bande der Familie hat er nicht stumpfsinnig in jedes beliebige Geschlecht verlegt. Die ruchlosen Gemüther ohne jede Spur von Gewissen hat er nicht dem größten Theile des Personales anderer Stücke gegeben wie hier, ja die verworfensten einzelnen Figuren seiner grellsten Trauerspiele, die Richard und Jago, hat er von diesem Stachel nicht völlig entblöst.

„Die Menschen sind, wie die Zeit ist, sagt Edmund in unserem Stücke; zartfühlend zu sein, ziemt nicht dem Schwerte.“ Und so, war des Dichters Meinung, auch nicht einem eisernen Zeitalter, wo die Triebe zu ungebändigter

Stärke, die Laster zu einer gigantischen Größe emporwachsen. Daß wir uns in einem solchen Zeitalter in diesem Stücke bewegen, sollte der Zuschauer, da wir die Mittel dazu einmal besitzen, bei der Darstellung gleich durch die ersten sinnlichen Eindrücke auf der Bühne gewahr werden. Tieck hat von diesem Stücke gesagt, das Costüm sei gleichgültig; man kann nichts verkehrteres sagen. Wenn im Lear auf der Bühne Häuser im Perückenstyle, glänzender Hausrath und die Eleganz des spanischen Rittercostümes angewandt werden, so ist jede Illusion bereits gestört. Wogegen drückende Gemächer von roher Architektur, wilde Gegenden und öde Prospekte, gedrungene hunnische Derbheit und Rohheit in Figuren und Tracht, mit etwas hineinspielendem orientalischem Prunk sogleich unserem Auge einen Gesammteindruck des Schauplatzes gewähren würden, der uns auf die Natur der hier handelnden Menschheit vorbereitete. Shakespeare, in dessen Zeit die Bühne diese Vortheile noch nicht kannte, hat es selber doch nöthig gefunden, die Natur der Zeiten gleich in den Anfängen des Stückes, ausdrücklich, von den handelnden Personen selbst, in großen Umrissen, für den Zuschauer oder Leser vorbereitend entwerfen zu lassen. Edmund schildert sie seinem Bruder aus einer vorgegebenen Prophezeihung, die Tod, Hungersnoth, Auflösung alter Freundschaften, Spaltungen im Staate, Drohungen und Verwünschungen gegen König und Adel, grundloses Mistrauen, Verbannung von Freunden, Auflösung des Heeres und Ehescheidungen verkündigt.

Der alte Gloster hatte ihm dieses Thema vorher aus Erfahrungen in dem wirklichen Leben angegeben. Die Liebe fand er erkaltet, Freundschaft fällt ab, Brüder entzweien sich; in Städten Meuterei, in Ländern Zwietracht, in Palästen Verrath, das Band zwischen Sohn und Vater zerrissen. In seinem Hause ist der Sohn gegen den Vater, der König verliert das Gleichgewicht der Natur, da ist der Vater gegen das Kind. „Wir haben, fügt er hinzu, als das Beste unserer Zeit gesehen: Nachstellungen, Herzlosigkeit, Verrätherei und alle verderblichen Zerrüttungen.“ Wirklich ist dieß die Skizze der Zeit, die nun im ausgeführten Bilde an uns vorübergeführt wird, wo uns Grausamkeit in ihrer schrecklichsten Gestalt, Ränke von der teuflischsten Natur, Undank in der grellsten Farbe, Jähzorn und Wuth ohne Zügel begegnen. Es ist eine heidnische Zeit, darauf ist ein ausdrückliches Gewicht gelegt; die Natur ist die Göttin des Lear wie des Edmund; der Zufall herrscht oben und unten Gewalt und Stärke. Die Besten in diesem Geschlechte wissen von keiner inneren Kraft, keinem edlen Willen, keiner Fassung und Beherrschung, keinem sittlichen Grundsatze, wodurch die Gewalt des Blutes gebrochen, der Antrieb der Leidenschaft gehemmt, der maaslose Trieb gezügelt werden könnte. Alle, und gerade die Besseren, schieben fatalistisch die Thaten der Menschen auf den Einfluß der Natur und der Sterne; die Verfinsterungen von Sonne und Mond bringen nach Gloster's Meinung jene schrecklichen Geißeln der Menschheit; und für den biedern Kent

ist die verschiedene Artung von Lear's Töchtern der Beweis, daß nicht Erziehung, ja selbst nicht das vererbte Blut die Gemüthsart der Menschen bilde, sondern die blinden Sterne. Gerade nur der Böseste unter Allen, der freigeistige Edmund, spottet dieser bequemen Entschuldigung unserer Laster und Leidenschaften mit dem planetarischen Einflusse, weil Er gerade eine Kraft des Willens und des Geistes in sich kennt, die er aber nur zur Ruchlosigkeit anwendet. Läßt Er seinem Eigennutze, wie nach Grundsätzen, den Zügel schießen, so ist dagegen die Regel dieses Geschlechtes, daß sie dem dunkeln Instinkte und dem Stoße der Neigungen folgen und dem Zuge der entfesselten Leidenschaften freien Lauf lassen, ohne alle Scrupel des Geistes oder der Sittlichkeit. Es ist die Zeit, von der Macbeth sagte: wenn der Todtschlag geschehen war, so war's gut. Kein Gewissensbiß nagt hier vor oder während oder nach der That die meisten Uebelthäter an; kein ängstliches Bedenken der Folgen hält von Frevel zurück; hier ist kein Hamlet und kein Macbeth mit erregter Phantasie, mit schreckhafter Vorstellungskraft, mit den zarten Fühlfäden einer angeborenen sittlichen Natur. Diese Töchter des Lear, dieser Edmund, dieser Cornwall, dieser Oswald gehen, gescheitert in ihren Anschlägen, in den Tod ohne einen Anflug von Reue. Die besseren Naturen, wie Lear und Gloster, da ihre Fehler an ihnen natürliche Strafe nehmen, fallen aus Glück in Verzweiflung, und der Eine wird dann wahnsinnig, der Andere sieht die Menschen für ein Spielwerk der Götter an. Ganz

so erklärt auch Macbeth, der doch anfangs in der Aussicht auf ein glänzendes Diesseits das Jenseits preisgeben wollte, in der Stunde seiner Verzweiflung eben dieß einst für ihn so versprechende Leben für einen wandelnden Schatten, das Mährchen eines Thoren, das nichts bedeutet. Alle menschliche Natur in einem solchen Geschlechte geht im blinden Zuge in's Aeußerste. Selbst das Gute, wo es erscheint, die Treue, die Gradheit, die Blödigkeit, die Selbstbeherrschung, Alles ist im Extreme. Es ist eine Menschheit, an die noch keinerlei Cultur herangetreten ist, die noch von keiner Religionssatzung, keinem Sittengesetze, keiner Reife der Erziehung weiß; einem Geschlechte, das dem „nackten zweizinkigen Dinge" des Edgar, wie es roh aus der Hand der Natur entworfen wird, noch nahe steht. Was in diesem Naturstande ein erstes Gesetz zu schreiben, eine erste Schranke zu ziehen pflegt, das ist die Familie. Das Band des Blutes dämpft überall zuerst die Herrsch- und Habsucht, den Egoismus des Einzelnen. Aber hier zerreißt die Selbstsucht sogar diese gewaltigsten Bande der Natur. Ein heftiger Vater, im Begriffe, seinen Kindern Alles zu opfern, erntet scheinbaren und wirklichen Undank von ihnen, wendet seine Wuth und Verfolgung gegen Pflichttreue und Wahrheit, und seine Wohlthaten an Schmeichelei und Falschheit, durch die ihn die furchtbarsten Mishandlungen treffen. Ein sanfter Vater hat sich im Ehebruch eine Natter erzeugt, einen natürlichen Sohn, der ihn und durch ihn seinen ächtgeborenen Sohn zu vernichten strebt. Geschwister

gegen Geschwister, Kinder gegen Eltern und Eltern gegen Kinder, Gatten gegen Gatten sind gegeneinander in selbstsüchtiger Verfolgung entbrannt: ein Bild der menschlichen Thierheit von einer furchtbaren Stärke. Die Zerrüttung dieser Familien ist in der Weise der Mittelpunkt in dieser Tragödie, daß man auf den ersten Blick als den leitenden Gedanken derselben die Darstellung des kindlichen Undanks ansehen möchte. Aber in der That ist die Idee dieses Werkes weit umfassender und diese Familienzerwürfnisse sind vielmehr der Körper als der Geist des Stückes. Sie geben aber der Furchtbarkeit des Stoffes hinzu; das Gleiche, von Fremden gegen Fremde verübt, hätte nicht die gleiche schreckliche Wucht. Diese so angehäuften, so in den Schoos der engsten Verwandtschaft gelegten Handlungen „stellen sich, nach Schlegel, dar wie eine große Empörung in der sittlichen Welt; das Gemälde wird riesenhaft und erregt ein Entsetzen, wie die Vorstellung, daß die Himmelskörper einmal aus ihren geordneten Bahnen treten könnten."

Sagen wir mit Recht, daß den Stoß mächtiger Leidenschaften auf die natürlichen und sittlichen Schranken der Menschheit zu schildern, die eigentliche Aufgabe der Tragödie sei, so kann man finden, daß in diesem vor uns liegenden Stücke diese Aufgabe gleichsam generalisirt erscheint; daß es, wo andere Trauerspiele einzelne Leidenschaften behandeln, die Leidenschaft allgemein darstellt, so daß es, was mehr oder minder jeder tiefere Leser empfunden hat, die Tragödie κατ᾽ ἐξοχήν heißen könnte. Es

gibt kein anderes Trauerspiel, in dem fast alle und so zahlreiche handelnde Figuren wie hier gleichmäßig als eine Beute maasloser Gemüthsbewegungen, heftiger Gefühle oder unüberwindlicher Begierden dargestellt seien, wie hier. Um sich dieß durch Einen Blick zu veranschaulichen, darf man sich nur der Hauptfiguren in irgend einem sprechenden Zuge erinnern. Es gibt kein Bild einer größeren und schamloseren Begehrsucht, als diese Goneril, wie sie im Angesicht ihres Gatten der schwesterlichen Wittwe den neuen Geliebten Edmund neidisch bestreitet, es müßte denn die Begehrsucht dieses Edmund selbst sein, der, nachdem er Vater und Bruder aus ihrem Besitze gestoßen, die beiden Schwiegersöhne Lear's ihrer Herrschaft zu berauben sucht, und sich zu dem Zwecke mit beiden Schwestern heimlich verlobt! Es gibt kein Bild einer heftigeren Gemüthsart und schneller gereizten Rachewuth, als diesen Cornwall, wie er einem Manne, bei dem er eben Zuflucht gesucht hatte, die Augen austritt, es sei denn die tiegerartige Lust seines Weibes Regan, mit der sie ihn zu der Unthat stachelt. Es ist kein lebhafteres Gemälde des berechtigten Zornes, des Unwillens, der über ungerechten Thaten in Wort und Handlungen ausbricht, als diesen Kent, der dem Lear trotzt und der Schlechtigkeit des Hausmeisters gegenüber sich maaslos in Heftigkeit verliert, es sei denn die unwillkürliche Zuckung des Grimms in jenem Diener Cornwalls, der seinen Herrn über der Blendung Glosters ermordet. Es gibt nichts, was die Leidenschaftlichkeit des

ganzen Geschlechtes so scharf bezeichnet, als die Augenblicke, wo die unnatürlichen und ausschweifenden Thaten selbst die milden und sanften Naturen zur Empörung ihres ganzen Wesens aufregen: wie da, wo der gute Gloster die geschwingte Rache auf Regan herabflucht, nachdem sie ihren Vater in den Sturm gestoßen, „wo Wölfe die Thüre geöffnet hätten;“ wie da, wo dem edlen Albanien die Hände zucken, seine Goneril zu zerreißen, nachdem sie den Vater in Wahnsinn gebracht, dem selbst „der Bär Ehrfurcht bezeugen würde.“ Ueber all dieß Einzelne und diese einzelnen Figuren ragt aber die Gestalt des alten Lear hervor, der der Tragödie den Namen gegeben.

Der König Lear blickt in seinem höchsten Alter und in seiner äußersten Zerrüttung auf eine Zeit zurück, wo er, „jeder Zoll ein König“ war, wo vor seinem Schwerte die Feinde sprangen; und noch in seinem Wahnsinn brechen die Strahlen dieses königlichen und heroischen Sinnes durch. Eine herrische Gestalt trägt er im Zustand der Ruhe eine Majestät im Antlitz, die ihn kleidet; wenn er gereizt war, „wenn sein Auge starrte, zitterte der Unterthan.“ Gestattete schon seine Stelle und sein Rang keinen Widerspruch, so hätte sie noch weniger sein Temperament ertragen. Er war immer excentrisch; er kannte sich sagen die Töchter, von jeher nur wenig, er hatte sich, will dieß sagen, nie zu fassen gelernt; „das Beste und Gesündeste in seinem Leben war immer rasch“ oder jähzornig. Dieß war seine Natur; es ward seine Gewöhnung durch Macht und

Größe, durch das Glück, das ihn nie verließ und ihn nie an Unglück und Elend hatte denken lassen. Die Heuchelei und Schmeichelei seiner Kinder erzieht sich solch ein Vater nur zu gewöhnlich zur eigenen Strafe; diese Schmeichelei wieder verwöhnt dann die Heftigkeit und Reizbarkeit noch mehr. Die natürliche Selbstsucht, selbst wenn sie von guter und liebender Art ist, steigert sich in solchen Naturen und entartet unter einer gezwungenen Familienabgötterei, und dieß in diesem Falle vielleicht um so mehr, je mehr ächte kindliche Liebe von Seiten der jüngsten Tochter mit der Scheinliebe der älteren Schwestern zusammenwirkte. War diese Unnahbarkeit des Herrschers im Haus und im Lande, die die Wahrheit zu hören und Einrede zu dulden nie gelernt hatte, es sei denn aus dem Munde des Narren, dem mit der Peitsche Maas zu gebieten war, war diese Unwidersprechlichkeit, sagen wir, eine Unvollkommenheit der Natur, und dann durch die Gewöhnungen eines langen Lebens genährt, so ist es natürlich, daß diese Fehler durch den störrischen Eigensinn, die Schwäche und Empfindlichkeit des hohen Alters nur noch höher getrieben wurden. Denkt man sich einen solchen Mann noch ausgestattet mit der ganzen Ueberkraft der Leidenschaft, die ihn nicht nur zu dem Angehörigen, sondern auch zu einem Könige in jener Heroenzeit machen, in der wir stehen, so braucht man wohl nichts weiter, um sich vollständig sein Auftreten in der viel angefochtenen Eingangsscene zu erklären. Diese Scene hat Göthe absurd genannt; ich halte sie für

so wahr und naturtreu, wie irgend etwas was Shakespeare geschrieben hat. Die Frage nach dem Grade der Liebe seiner Töchter war für unseren Dichter ein gegebenes Factum, das er nach seiner Weise heilig hielt; sie in der Art, wie das alte Stück that, etwas wahrscheinlicher machen zu wollen, fand er nicht nöthig; er überließ es dem Zuschauer und seiner einbildsamen Kraft, sich aus der Sitte der Zeit oder der Natur und dem Alter des Königs diese sonderbare Einleitung zu seiner Erbtheilung zu erklären. Der alte König will sich seiner Habe und Würde begeben zu Gunsten seiner Kinder; nach seinem ganzen Wesen ist dieß in ihm gerade eine That von großer Entäußerung und liebevollem Vertrauen. Er möchte einen Dank in Worten für dieses Opfer vorausnehmen; die selbstischen Beigaben seiner Liebe erzeugen in ihm den Wunsch, sich an den kindlichen Betheuerungen seiner Töchter zu freuen, während, wie Coleridge sagt, die eingewurzelte Gewohnheit des Herrschens diesen Wunsch zugleich in eine bestimmte Forderung verwandelt. Da empfängt er von seinem Lieblingskinde, dem Balsam seines Alters, auf deren kindliche Pflege er vorzugsweise gerechnet hatte, in öffentlicher feierlicher Versammlung ein kaltes „Nichts" auf seine Frage, und in Beschämung und Enttäuschung entlädt sich sein „furchtbarer Jähzorn." Die ganze über sich selbst machtlose Natur eines Mannes, der über die Aufwallungen seines Blutes nie Meister zu werden gelernt hat, bricht gewaltsam zu Tage. Er übergibt sein Reich an die beiden älte-

ren Schwestern, nach dem alten Stücke um sich den Weg zur Reue und Rücknahme in grellem Eigensinn zu versperren; er verbannt den einredenden Kent, seinen treuesten Diener; er verstößt sein Kind und wirft statt langer Liebe plötzlichen Haß auf sie; scharfsichtig im Zorn schreckt er den Werber von Burgund leicht ab, den uneigennützigen Frankreich sucht er zum Rücktritt zu bewegen; er übergibt sie ihm mit der Aussteuer seines Fluches und auf sich selber ruft er die schwere Verwünschung herab, die sich an ihm erfüllen soll: So sei mein Grab mein Friede, wie ich hier ihres Vaters Herz von ihr wegnehme!" Den inneren Sturm, der ihn in diesem Augenblick durchtobt, charakterisirt er selber später vortrefflich in einer Weise, die ihn sprechend als den Heftigsten dieses heftigen Geschlechtes darstellt: „der kleine Fehler Cordelia's schraubte das Gerüste seiner Natur aus seiner Stelle wie eine Folter, und zog alle Liebe aus seinem Herzen und gab sie der Galle zu." Es ist ein „armseliges Urtheil", mit dem er nach der Aussage der anderen Töchter die Jüngste verstößt, aber dieß macht die Scene nicht albern. Die Art des Jähzorns ist dieß, daß er ungeheuere Gemüthserschütterungen veranlaßt ohne hinlängliche Gründe. Der Dichter hat das wohl gewußt, und er hat diesem Jähzorne Lear's daher im Augenblicke den wohlbegründeten und gerechten Zorn des wackeren Kent gegenübergestellt, der dem König sein Unrecht laut in die Ohren schreit und, am Leben bedroht, ihm die schwere War-

nung zuruft: „seinen Arzt nur zu tödten und den Lohn der faulen Seuche zu geben!“

Diese Seuche soll jetzt den alten Helden ergreifen: die Strafe für seine jüngste Thorheit folgt ihm auf dem Fuße, aber sie trifft ihn mit langgesparten Streichen für langgehäufte Fehler, die in dem Akte seiner Erbvertheilung nur eine gewisse Spitze erreichten. Da er sich seiner väterlichen Gewalt begeben hat, schlägt nun plötzlich die lange Unterdrückung seiner älteren Töchter unter seinem launischen Alter in die Verleugnung aller kindlichen Pietät, ihre alte Heuchelei und Falschheit in nackten Undank um. Sie hatten ihm sonst geschmeichelt wie Hunde, hatten Ja und Nein zu allen seinen Worten gesagt; zu spät sieht er ein, daß das von Anfang an „keine gute Theologie“ war. Jetzt verfinstern sich die sonst freundlichen Stirnen; jetzt suchen sie ihn seines letzten Ansehens und Besitzes zu berauben, nachdem er ihnen Alles gegeben; jetzt werfen sie ihm schnöde in's Antlitz sein kindisches Alter und die Blödigkeit seiner Einsicht vor; sie kehren die Ruthe gegen den Vater, so schamlos in Worten wie ruchlos in Thaten. Beide Schwestern können auf den ersten Augenblick ohne charakteristische Unterschiede sehr gleich gezeichnet scheinen (wie ein Holzapfel dem Anderen, sagt der Narr); bei näherem Zusehen ist es überraschend, welch ein weitgehender, sehr genau durchgeführter Gegensatz zwischen Beiden besteht. Die ältere Goneril, mit dem wölfischen Gesichte und dem finsteren Stirnband der Uebellaune, ist ein män=

nisches Weib voll selbständiger Anschläge und Entwürfe, während Regan von weiblicherer Art, von Goneril mehr angestiftet, passiver, abhängiger erscheint. Goneril's schrankenlos ungezügeltes (unbordered) Wesen, das sie zu dem ächten Kinde dieser schrecklichen Zeit macht, zeigt sich in blutigen Unternehmungen, die in ihrem eigenen Kopfe wurzeln, während Regan's böse Natur sich mehr darin zeigt, daß sie Anderer Grausamkeiten übertreibend noch schürt, wie dort, wo Kent in den Stock geworfen und Gloster geblendet wird. Die schlimmere von Beiden ist mit einem edlen Manne (Albanien) vermählt, den sie einen moralischen Narren schilt, dessen Milde und Ruhe ihr milchige Weichheit scheint, über dessen stille Kraft und gesetzte Mannheit sie erst später Ursache findet betroffen zu sein. Die Bessere hat in Cornwall den schlimmeren Gatten erhalten, der von zornigem Temperamente ist, das kein Hinderniß und keine Einrede erträgt. Jene spielt anfangs die Herrscherin über ihren Mann, der ihre Fernsicht anerkennt und Zerwürfnissen mit ihr ausweicht, so lange er sie nicht durchschaut; sie verfolgt ihre Zwecke für sich, hört ihn kaum an, würdigt ihn kaum einer Antwort, während Regan neben dem finsteren, wortkargen und gewaltsamen Cornwall, der in seinem Sinne unbeweglich und bestimmt genannt wird, abhängig und folgsam ist. Gleich bei dem ersten Anlasse (I, 1) erscheint Goneril als die Anstifterin und Regan als ihr Echo. Sie gibt auch nachher das einzuhaltende Verfahren gegen den König an,

sie zuerst behandelt ihn läßiger, dankt zuerst seine halbe Begleitung ab, während Regan mit mehr Scheu ihrem Vater auszuweichen sucht. Mehr aber doch, als sie ihn scheut, fürchtet sie die Schwester; sie läßt lieber den Gesandten ihres Vaters mishandeln, als den Diener der Goneril. Ihre Schwester kennt ihre Schwäche; sie hält es nicht für sicher genug ihr zu schreiben, sie reist zu ihr, reist ihr nach, um sie gewiß zu den gleichen Maasregeln zu bestimmen. Regan versteht nicht, heftige und hastige Worte zu schleudern wie Goneril; sie hat nicht die stechenden Augen wie diese, ihr Blick (den Lear im Irrsinn zwar verdreht nennt) ist trostreicher, ihr Wesen sanfter und heimlicher, und Lear getraut sich scheints selbst nicht, sie genau zu durchschauen; in dem Gericht, das er in seinem Wahnsinne über sie hält, will er daher ihr Herz anatomirt haben. Sie sagt ihrem Vater arglos ärgere Dinge als Goneril, dennoch scheut der Vater seinen Fluch auf sie zu werfen, mit dem er Goneril traf, den er gegen Goneril sogar zweifach wiederholt. Dazu steht diese in marmorner Kälte still, aber Regan wird davon durchschaudert und fürchtet es, den gleichen Fluch auf sich herabzuziehen. Erst da Goneril in Regan's Gegenwart ihre schnöde Unverschämtheit und Barbarei gegen den alten Vater ganz enthüllt, wird auch Regan kecker und stößt des Königs Gefolge hinweg; ihn allein will sie behalten. Da aber Goneril will, daß der Greis die Folgen seines Eigensinns und seiner Thorheit schmecke, und Gloster bedeutet, trotz

dem wüthenden Sturme ihn nicht zurückzuhalten, stimmt auch sie in ihrer gewohnten folgsamen Schwäche bei. Nachdem sich so die Drachenbrut ihres Vaters entledigt hat, so beginnt nun heimliche Spaltung ihrer Familien untereinander. Goneril gräbt tiefere Minen, zu denen die Mishandlung Lear's nur das Vorspiel war. Sie will sich des ganzen Reiches bemächtigen, sie verlobt sich bei Lebzeit ihres Mannes mit Edmund, freut sich über Cornwall's Tod, vergiftet Regan, wie sie auch zu Cordelia's Tod mit Edmund den Befehl ertheilt, und stellt zuletzt ihrem Gatten nach dem Leben, den sie zu fürchten hat, seitdem er mit Schaudern ihre Missethaten und unnatürliche Loslösung von Stamm und Familie erkannt und ihr vorgeworfen hatte. Auch hier gegenüber erscheint Regan überall bescheidener und argloser; sie läßt sich erst nach Cornwall's Tode mit Edmund ein; sie gibt vertrauend dem verdächtigen Diener der Goneril Briefe an diesen mit; sie erliegt dem Gifte der Schwester, von allen Anschlägen dieser Art frei; in aller Beziehung steht sie beschränkter in ihrer Natur der Schwester gegenüber, „deren Begierden von unbegränztem Spielraum sind."

Wie nun den Verfolgungen dieser Töchter gegenüber der Charakter Lear's sich entwickelt, dieß ist der eigentliche Mittelpunkt des Stückes, nicht nur nach dem Verlaufe der Fabel, sondern auch nach der angegebenen Auffassung derselben durch den Dichter: die ganze leidenschaftliche Natur des Mannes, der, als der eigenste Vertreter dieser ei-

genthümlichen Zeit voransteht, legt sich hier in dem ganzen Unmaaße einer ungewöhnlichen Kraft auseinander. Das Gemälde ist in so starken Strichen gezeichnet, daß es einer Erklärung kaum bedarf; wir wollen daher unser Augenmerk nur auf die vorspringenden Züge richten, an denen sich der Mangel an Selbstherrschaft in diesem tragischen Helden, die Maaslosigkeit seiner leidenden, die Unbändigkeit seiner thätigen Leidenschaften offenbart. Im Anfange, als Lear die erste Vernachlässigung bemerkt, gesteht er sie sich selbst nicht ein und schiebt sie auf seinen Argwohn; da sie seine Diener gleichfalls bemerken, wird er empfindlich; da sie ihm der Wohldiener Oswald unzweideutig zu merken gibt, geräth er sogleich außer sich und vergißt seine Würde so weit, ihn zu schlagen. Ohne auffallend gereizt zu werden, mag man denken, hätte sich Lear in seiner ersten Stimmung manche Zurücksetzung schweigend gefallen lassen. Wie es des Jähzorns Art ist, so ist auf die vorhergegangene Heftigkeit Stille und Ruhe gefolgt. Der Alte ist einsylbig und nachdenklich; er sieht schon die Thorheit ein, Alles an seine Töchter dahin gegeben zu haben; die Reue nagt ihn an über die Verstoßung Cordelia's und die Sehnsucht nach der Tochter, bei der er sicher gewesen wäre. Der Narr härmt sich ab um diese Verstoßung, das war der erste Stachel zur Reue, der in Lear haftete; des Narren Scherze über jene Thorheit der Selbstentblößung fixiren weit mehr sein Nachdenken auf den Ernst dieser Vorwürfe, als daß ihn ihre scherzhafte

Einkleidung zerstreuen sollte. Aber diese sinnigere Stimmung soll nicht lange anhalten; der schleichende Groll über seine üble Behandlung störte sie bereits; die Empörung über den Undank seiner Kinder soll sie zerstören. Goneril tritt ihm nach der Mishandlung ihres Dieners plötzlich ohne Maske gegenüber. Gleich dieser Eine Augenblick erschüttert seine ganze physische und geistige Kraft. In dieser und in der ersten Scene, wo die ganze Gewalt von Lear's jähem und zaumlosem Eifer noch ungebrochen ist, müßte der Schauspieler alle Körperkraft anspannen, die er besitzt. Das erste Irrewerden an der Tochter und an sich, die auffallende Aufnahme ihrer Reden, das seltsame Fragen nach ihrem Namen, ist schon die Ankündigung von Lear's späterem Irrsinn, wie es die Windstille unmittelbar vor dem ausbrechenden Sturm gegen Goneril ist, der nur die Scene mit Cordelia gesteigert wiederholt. Noch hat Goneril nichts gethan, als ihn um Verminderung seiner Begleitung ersucht, noch versichert ihm Albanien, daß er schuldlos sei, ja nicht ahne was ihn bewegt, und schon spricht Lear den furchtbaren Vaterfluch über seine Erstgeborene aus, der im Oedipus und was sonst die Tragödie ähnliches geschaffen, seines Gleichen nicht hat, und er wiederholt ihn dann mit neuem Nachdruck, wie er ihn später vor Regan noch Einmal erneuert. Seine nächste Empfindung ist die mit Wuth gemischte Scham, daß seiner Tochter Undank seine Mannheit so erschütterte, daß er weinen muß, eine Erinnerung, die ihn selbst in seinem

Wahnsinne noch peinigt; sein nächster Gedanke ist, die Schwester gegen die Schwester in Feindschaft entbrennen zu sehen, die Güte in seiner Natur abzulegen, mit Gewalt der Goneril ihren Erbantheil wieder zu nehmen, sich ihr in der Gestalt des Herrschers und Rächers wieder zu zeigen und, wie er später sagt, Dinge zu vollbringen, die das Schrecken der Erde sein sollen. Man sieht aus diesen maaslosen Absichten, die aus einem ersten ungeschlichteten Anlasse gleich bis an das Aeußerste springen, wie viele Verschuldung dieser störrische Mann selbst jetzt noch häuft, wenn er auch nicht ältere Schuld an dem Benehmen der Töchter trüge: wäre ja noch ein menschlicher Funke in Goneril gewesen, so hätte er ihn durch diese vorschnelle Verwünschung ausgetreten. Er kommt vor Glosters Schloß; er sieht seinen Boten Cajus in Banden liegen; sogleich schwillt ihm der Krampf des Grimms wieder zum Herzen. Er sucht die zweite Tochter, die ihm ausbeugt; er verlangt sie und ihren Gatten zu sehen; Gloster schützt eine Krankheit Cornwalls und seine „feurige Gemüthsart" vor, und dieß ist eine der charakteristischsten Stellen, um Lear's Naturell zu erkennen, wo auf dieß bloße Wort hin noch einmal die Wuth in ihm kochend und schäumend ausbricht, nicht sowohl wegen der Unfolgsamkeit seiner Kinder, als weil man ein feuriges Temperament g e g e n i h n geltend zu machen wagt. Aber in diesem Momente scheint er auf dem Aeußersten seiner körperlichen Kräfte angekommen; die Gährungen in seinem Ge-

müthe sinken nun nieder, die Wuthausbrüche ermatten. Es kann scheinen, als kämpfe er sein schwellendes Herz mit Fassung und Zusammenraffung von Vernunft und Willen nieder, aber in der That versetzt ihm eben dieß geschwollene Herz vielmehr seinen Athem; seine Mannheit ist gelähmt; er kann seine Sehnen nicht stärker anspannen, er kann nur fürchten, daß sie zerreißen; daß er für Regan keinen Fluch mehr hat, hat mit seinen Grund in dieser Erschöpfung; seine zornigen Ausbrüche schlagen in die mildere Form von Sarkasmen um; er sinkt bis zur Weichheit, bis zu Bitten und Thränen herab. Hatte er vor Goneril noch so heftigen Zorn zu Gebote, daß er sich in lautem Unmuthe seiner Thränen schämte, so muß er jetzt schon die Götter um diesen „edlen Zorn" anflehen, und seine Thränen fließen, obwohl er sie verschwört. Schon bei der ersten Erfahrung mit Goneril hatte Lear die Götter um die Fassung angerufen, die er in sich nicht weiß, und um Schutz vor Wahnsinn angefleht, der in dem überbürdeten alten Manne die natürliche Folge der unnatürlichen Ueberspannung aller Kräfte sein mußte; jetzt fühlt er sich diesem gefürchteten Ziele schon näher! Ein nie genug zu bewundernde Gemälde von schrecklicher Erhabenheit und wilder Größe rollt sich nun vor uns auf, wie der hülflose Greis, von seinen Kindern in Nacht, Gewitter und Einöde verstoßen, oder von seinem trotzigen Starrsinne hinausgetrieben, ohne Obdach irrt, mit bloßem Haupte, der letzten Habe beraubt, vom König zum Bettler geworden, aus

dem Schooße des Glückes in die Entbehrungen der Noth und in die entfesselten Schauer der Natur geworfen, gegen die ihn der aufsteigende Sturm seiner inneren Zerrüttung stumpf und fühllos macht. Die Scenen, wo Lear, hart am Ausbruche des Wahnsinnes, neben dem verstellt wahnsinnigen Edgar und neben dem Narren steht, der seinem Berufe mit zerknickter Laune noch obliegt, haben ihres Gleichen nicht auf der Bühne; und weit entfernt, zu grausig, verzerrt, zu grell in Wirkung zu sein, werden sie überall einen tiefen, aber nicht quälenden Eindruck machen, wenn das stumme Spiel der Personen neben Lear richtig ist, wenn Edgar's zur Seite gesprochene Sätze gehörig betont werden, wenn des Narren letzte Worte genügend vorbereitet sind, mit welchen der Dichter wohl unstreitig das brechende Herz des treuen Dieners bezeichnen will. Des Königs Irrsinn bricht aus über der schreckhaften und unheimlichen Begegnung mit dem tollen Edgar, ein Naturzug, dessen Wahrheit man ohne Belege der Erfahrung empfindet, obwohl auch diese beigebracht werden könnten. Der Dichter hat die irre Einbildung des geistzerrütteten Königs nicht wie die des Verrückten auf einer fixen Idee haften lassen. Es könnte im Anfang so scheinen, als sei dieß seine Absicht. Als Lear noch erst auf dem Wege zum Wahnsinn ist, hängt er grübelnd dem Gedanken an den Undank seiner Kinder nach; zugleich quält ihn der bittere Geschmack der Noth und Armuth, der Vorwurf, daß er der armen Nackten sonst, im Glücke, zu wenig gedacht,

die, wie Er nun, solchem Sturme kein Dach und keine Bekleidung entgegenzusetzen haben. Eben über dieser Betrachtung bricht der Wahnsinn aus, da er plötzlich eben diesen Hülflosen leibhaft vor sich sieht, das „Ding selbst", den nackten Menschen, auf dessen Blöße sich herabzubringen er nun seine Kleider zerreißt. Vor und nach dem Ausbruche ferner beschäftigt seine Phantasie immer der Gedanke der Rache an seinen Töchtern; der alte Starrsinn, die alte Leidenschaftlichkeit des Mannes spielt auch in diesem Zustande in ihm weiter; er wünscht eine Legion mit rothglühenden Spießen herbei, die auf die Töchter stürzen sollen; er hält Gericht über sie; er hat es mit Bogenschützen und Hellebarden, mit Soldaten, Handgeld, Parole, Herausforderungen, Kriegslisten und Gefangenschaft zu thun. Gleichwohl läßt der Dichter den Irren auch auf dieser so charakteristischen Vorstellung der Rache nicht verweilen. Wären Lear's Rachsucht Mittel und Wege gegeben gewesen, so hätte die Befriedigung dieser Begierde seinen Geist in andere Bahnen getrieben; er hätte sich nach seinen Vorsätzen unsinnig gerächt und der Maaslosigkeit seines Wesens auf diese Weise genügt; so aber, da seine thätige Leidenschaft zur leidenden absinken muß, in dem Gefühl der Ohnmacht und der damit verknüpften Verbitterung, kehrt sich die Heftigkeit derselben nach innen und gaukelt sich wenigstens die Bilder der Rache vor. Aber seine immer gleiche leidenschaftliche Beweglichkeit läßt Lear auch auf diesen wohlthuenden Bildern nicht

festruhen. Die fixen Ideen der Verrückten stellen sich wohl immer nur in beschaulicheren, ruhigeren Naturen, nicht in Menschen von heftigem und reizbarem Temperamente ein. Bei Lear zieht sich dieses Wohlgefallen an den Vorstellungen der Rache nur wie ein rother Faden durch seine irren Reden durch, aber er springt beständig ab, er hat helle Zwischenräume, er mischt Sinn mit Unsinn; bald verhält er sich stumpf zu der Wirklichkeit der Umgebung, bald verkehrt er sie völlig, bald leitet sie ihn an zu weitabliegenden, bald zu scharf passenden Bemerkungen. Einigemal kann es scheinen, als brauche der Dichter Lear's Irrsinn nur wie Hamlet's verstellten Wahnwitz zu allgemeinen satyrischen Ausfällen: wenn er in dem gefürchteten Hund im Amte das große Bild der Autorität erkennt, wenn er den Flor der Sünde beklatscht, wenn er das Laster im Amt die eigenen Unthaten in Anderen strafen sieht, wenn er die Bestechung des Rechtes rügt und leugnet daß es eine Sünde gäbe, da Er die Macht habe, jedes Klägers Lippen zu versiegeln! Aber dieß Alles ist doch nur der sehr sprechende Ausdruck einer sittlichen Verzweiflung, die in dem Manne treffend charakteristisch ist, der, wie er körperlich von Alter und Unfällen gebrochen, wie er an Glück, an Macht und Größe gescheitert ist, so auch in sittlicher Beziehung an der Welt irre werden mußte, in der er mehr zu dulden hatte, als er verschuldet zu haben glaubte. Der Dichter hat ihn so auf der äußersten Stufe physischer, geistiger und sittlicher Zerrüttung zuletzt noch neben Gloster

gestellt, der so eben einer innerlichen Rettung aus dem ähnlichen Falle theilhaftig geworden war. Gloster's biegsames und milderes Wesen war unter der gleichen Last des Alters und des Misgeschickes nur gebeugt worden, Lear's straffe und stramme Natur aber wie zersplittert, die, nur zu Anspannung geschickt, zuletzt selbst in der Erschlaffung, beim Versagen der Kräfte, im Irrsinne noch einen neuen Grad von Spannung erhalten sollte; bis endlich mit der Erschöpfung die Ruhe, mit der Ruhe die Heilung wiederkehrt.

In seinem Elende halten Kent und der Narr bei Lear aus; der Eine knüpft seine Verbindung mit der rettenden Cordelia an, der Andere sucht durch sein launiges Amt zuerst die Verstimmung und dann die Verwirrung der Sinne in ihm abzuhalten. Beides sind ausgezeichnete Kinder der Zeit, wie sie sich uns überallher aus dem Stücke darstellt, aber doch Kinder der Zeit; gegensätzliche Naturen in sittlicher Beziehung, gegen Edmund und die Aehnlichen gehalten, nicht reine Gegensätze in Betracht zu dem allgemeinen Charakter des dargestellten Geschlechtes. Sie besitzen eine Meisterschaft über Natur und Naturtrieb; sie beschämen in ihrer treuen Anhänglichkeit und Pietät die Töchter des alten Königs; der geächtete Kent bezwingt Unmuth und Kränkung und dient dem verstoßenen Herrscher fort; der Narr belobt ihn spottend und belohnt ihn mit der angebotenen Narrenkappe für diesen treuen Dienst bei dem gunst- und glücklosen Mann; er selbst hält ebenso bei

Lear aus, führt seine Narrenrolle durch bei wehem Herzen, abgehärmt, den eigenen Gram mit Liedern und Scherzen unterdrückend. Aber selbst in dieser Herrschaft über sich selbst erscheinen Beide doch als die Angehörigen dieser Zeit; unbedacht wirken sie in den Mitteln und in ihrer Natur mehr dazu, die inneren Stiche in Lear und seine äußeren Schicksale zu steigern, als sie zu lindern oder ihnen vorzubeugen. Die Hiebe des Narren auf Lear's Thorheiten gehen gleich anfangs über den Scherz hinaus; statt ihn zu zerstreuen, bannen sie ihn gerade auf die Gedanken, die ihn foltern; selbst in der Verstoßung, in der Sturmnacht fährt er in seiner beißenden Satyre fort; und dienen die Scherze zwar dem ästhetischen Zwecke vortrefflich, den Zuschauer nicht zu peinlich und anhaltend auf den heftigen Ausbrüchen von Lear's Gemüthsbewegung und Geisteszerrüttung haften zu lassen, so sind sie dagegen, psychologisch gedacht, als vorbauende Mittel gegen dessen Krankheit ungehörig und zweckwidrig. So ist es auch mit Kent's Gradheit. Sein gerechter Eifer gegen Lear in der Eingangsscene zeigt ihn als einen wahrhaft treuen Diener, der Widerspruchsgeist des jähzornigen Königs und sein Eigensinn wird aber nur mehr dadurch gereizt. Der Gegensatz Kent's gegen den dienstbaren Geist der Schlechtigkeit, den Hausmeister Oswald, der durch keine Grobheit und Mishandlung zu Galle und Leidenschaft zu bringen ist, hebt seine Kraft, Wahrheit und Treue in das herrlichste Licht, er beweist aber auch da freilich, daß er mehr „Mann als Witz hat“, er erscheint in

seinem ächten und berechtigten Zorn eben so unmäßig wie Lear in seinem unbegründeten, und hilft durch seine Heftigkeit das üble Verhältniß zwischen diesem und seinen Töchtern zu steigern. Er hilft dem Könige in seinem aufgegebenen Zustande mit einer rastlosen Thätigkeit, er opfert sich auf und stirbt zuletzt gleichsam aus Erschöpfung und Uebermaas der treuen Hingebung, aber zur inneren Erhebung und Aufrichtung des greisen Königs trägt dieß Alles schon durch die Verheimlichung seiner Person nichts bei. So bleibt das Geschäft der endlichen Rettung und Heilung des irren und verirrten Lear der Tochter Cordelia aufbehalten. Ehe wir aber auf diesen Punkt kommen, wollen wir einige Worte über die Gloster'sche Episode zwischen unsere Betrachtung schieben, um bei der Besprechung der Auflösung die beiden analogen Fälle zu größerer Deutlichkeit nebeneinander stellen zu können.

Das sehr gleiche Zerwürfniß in Glosters Familie ist aus einem gerade entgegengesetzten Verhältnisse im Charakter Gloster's gegen Lear's hervorgegangen. Ein guter, milder, schwer reizbarer, von Sitten und Geist leichter Mann, schlaff und abergläubisch, hat sich Gloster sein Elend erzeugt, wie Lear erzogen. Er hat einen unächten Sohn, durch den sich das Verbrechen des Ehebruchs an ihm rächen soll; er hat dann freilich auch in Erziehung und Behandlung hinzugethan, was den Bastard aufreizen konnte. Neun Jahre lang hielt er ihn vom Haus entfernt und will ihn wieder wegschicken; er schämt sich seiner und sagt das

Fremden mit wenigem Zartgefühl vor Edmund's Ohren. Die geheimen Machinationen dieses unächten Nachgeborenen sind nun zuerst gegen den ächten Erstgeborenen, Edgar, gerichtet, fallen aber auf den Vater nieder, der sich leichtgläubig zum Werkzeuge des Bastard's machen läßt. In Edmund hat Shakespeare die Grundzüge Richard's III. und Jago's wiederholt; mehr skizzirt, kann man sagen, als ob er den Charakter mehr voraussetze. Er hat ihm die vorbedachte Bosheit und die Verbitterung Richards geliehen, die bei diesem aus dem Verdrusse an seiner Misgestalt, bei Edmund aus dem Grimme über die Geburtsvorurtheile und Familiensatzungen hergeleitet ist. Wie Richard, strebt Edmund (und Er zwar, ohne es zu sagen) der Aussicht nach, die sich ihm auf das Königthum bietet; er trägt das Verderben deshalb zuerst in sein eigenes Haus, dann durch seine schamlose Verlobung mit beiden Töchtern Lear's in ihre beiden Familien; dann mit Goneril's Zustimmung gegen Lear und Cordelia selbst. Mit diesem weitstrebenden Ehrgeize verbindet Edmund dann Jago's kalten Verstand und eigennützige Berechnung, seine realistische Freigeisterei, seine Gleichgültigkeit gegen jedes Mittel, das ihm taugt, seine Durchtriebenheit und Gewandtheit, die Mittel zum Zwecke je nach der Gelegenheit rasch zu verändern. Zuerst will er den Vater betölpeln durch ein Gespräch zwischen Edgar und ihm; dann bringt ihn Edgar's Arglosigkeit auf den Gedanken, lieber ihn ein Gespräch des Vaters hören zu lassen; dann benutzt er Cornwall's unerwartete Ankunft,

Edgar hinwegzuschrecken. So wie in diesem Beispiele, so schreitet er überall in der Sicherheit des Meisters vorwärts, sorglos in seiner offenen Schurkerei und im Grunde plump in seinen feinen Ränken. In furchtbarer Herzlosigkeit verräth er hernach seines Vaters Verbindung mit Frankreich an Cornwall, um sich des Alten zu entledigen. Er dient darauf als Späher und Krieger der britischen Sache so, daß er selbst Albaniens Lob erzwingt. Dann aber überhebt er sich in dieser Siegerglorie; er vermißt sich, seiner Klugheit vergessend, in einem gottesgerichtlichen Kampfe der Wahrheit und Gerechtigkeit zu trotzen und fällt unter dem Racheschwert seines Bruders. In dem Sterbenden wird noch ein Wohlgefühl rege, daß er doch geliebt war, und es wandelt ihn ein spätes Mitleid mit Lear und Cordelia an, aber nur auf äußere Erinnerung und gleichsam trotz seiner Natur; er geht, wie Lear's Töchter, verstockt und reuelos in den Tod. — Durch diesen Sohn also läßt sich der alte Gloster verführen, den edlen Edgar seines Erbes zu berauben wie Lear die Cordelia, und ihm mit grausamer Hartnäckigkeit nach dem Leben zu stehen. Dafür gibt er sich, wie Lear seinen älteren Töchtern, vertrauend an Edmund hin und erntet den schmählichsten Verrath seines treuen Aushaltens bei Lear. Gloster's Blendung *auf der Bühne* mögen auch wir nicht rechtfertigen; obwohl Shakespeare in dem ganz eigenthümlichen Zuge, daß er einen bloßen namenlosen und unbekannten Diener auf der Stelle an dem Blender Rache nehmen läßt, der natürlichen

Empörung über die ruchlose That eine rasche Befriedigung gegeben hat. Die Blendung selbst war übrigens Shakespeare's ausdrückliche Absicht, die aber allerdings ebenso gut erreicht werden konnte, wenn die Handlung hinter die Scene gelegt ward. Er strauchelte, sagt Gloster selbst, als er sah; und Edgar findet die Strafe der Vorsehung darin, daß die heimliche dunkle Stelle, an der er Edmund zeugte, ihm seine Augen kostete. Bettelarm und blind irrt nun Gloster umher wie Lear; geführt von dem verstoßenen Kinde, wie Lear zu dem verstoßenen Kinde geführt wird; in ähnlicher Verzweiflung, obwohl sie verschiedene Wege nimmt. Ganz ähnlich wie Lear besinnt er sich in seiner Noth zum erstenmale auf die Armuth und predigt den Communismus, an den er im Besitze nicht dachte; laßt Götter, sagt er, den Reichen, der eure Gebote mit Füßen tritt und nicht sehen will, weil er nicht fühlt, schnell eure Macht empfinden, damit Vertheilung den Ueberfluß ausgleicht und Jeder genug habe! Ganz so, wie Lear, kommt er zu einer sittlichen Verzweiflung an der Welt, und wie dieser den Triumph des Bösen feiert, so spricht er den schrecklichen Satz aus: „Wir sind den Göttern wie Fliegen dem Knaben; sie tödten uns zum Scherze!“ Schon vor seiner Blendung, als ihn nur Lear's und sein eigenes Familienleiden drückte, nannte sich Gloster schon fast wahnsinnig; später, bei Lear's Anblicke, wünscht er sich dessen Schicksal, das seine Gedanken von seinem Grame scheiden werde. Aber seine weichere und elastischere Natur läßt es dahin nicht

kommen; den weniger Starrsinnigen, aber ähnlich Aufgegebenen treibt seine Verzweiflung zum Selbstmorde, zu dem dem rachedürstenden Lear nicht einmal der Gedanke kommt; er will auf diese Weise den Grimm des Schicksals höhnen und sich seiner Willkühr entziehen. Von diesem Schritte aber hält ihn Edgar zurück und wird für seine Verzweiflung der Seelenarzt und der rettende Schutzgeist, wie Cordelia für Lear.

Wir langen bei den glänzenden, obwohl darum nicht grellen oder unwahrscheinlichen Gegensätzen an, die Shakespeare dem gewaltsamen Geschlechte, das wir kennen gelernt haben, zur Versöhnung gegenübergestellt hat und durch die er uns aus dieser barbarischen Zeit herausführt. Den Edgar, Lear's Pathen (der Dichter vergaß in dieser Bezeichnung die Heidenzeit), den Harm- und Arglosen, der so weit vom Unrecht entfernt ist, daß er auch keins argwöhnt, sehen wir von keinem heißen Blute gepeitscht, von keiner wilden Begierde getrieben, wie alle die Uebrigen; er hat seines Vaters Milde geerbt, bei einem gesetzteren Wesen und einem weit gewandteren Geiste. Vom Unglücke plötzlich überrascht, wie Lear und nachher sein Vater, im Glauben, daß dieser ihn grausam verstoßen habe, schuldlos geächtet, von der Flucht abgeschnitten und am Leben bedroht, weil alle Häfen geschlossen sind und sein Bild als Steckbrief versandt worden ist, zur Rolle des hülflosen Armen genöthigt, nimmt er, schnell gefaßt in Vorsicht, Klugheit und gewandter Schickung in die Umstände, die Rolle

eines der Bedlam-Bettler hinzu, die in tollem Aufzuge in England herumzureisen und sich halb irre zu stellen pflegten. Bei seinem ersten Erscheinen in diesem Zustande sagt er uns in wirren Erzählungen, wie ihn der böse Feind durch Sturm, durch Feuer, Fluth und Sümpfe geführt, wie er ihm Messer unter sein Kissen, Stricke in den Kirchstuhl, Gift neben die Suppe gelegt, wie er ihn stolz gemacht habe, über eine vierzöllige Brücke zu reiten; er deutet an, daß er von Selbstmordgedanken versucht war, wie nachher sein Vater. Dieser Zug, wie sein verstellter Wahnsinn, kann glauben machen, daß wir mit einem Hamlet zu thun haben, einer guten Seele, die lieber Unrecht zu tragen als zu rächen bereit ist. Aber so ist er gleichwohl nicht. Von dieser krankhaft sentimentalen Natur ist in dem gesunden Jünglinge nichts. Sobald er Lear's größeres Unglück gesehen hat, faßt er sich, hierin der Sohn einer neuen und besseren Zeit, männlich in sich zusammen, und ist willig, sein kleineres Leid als der stärkere Mann geduldig zu tragen. Er mahnt sich, stets vorsichtig Acht zu haben und auf den Sturm der Zeit wie ein weiser Steuerer zu merken. Es erwartet ihn ein größerer Schlag; er trifft auf seinen geblendeten Vater und erhält Aufschluß über Edmund's Verrath an ihm. Auch dieß, statt ihn niederzuwerfen, ruft ihn, ganz das Gegenstück jener im Unglück schnell verzagten Alten, zu neuer Fassung und Beherrschung von Gram und Elend auf. Er hatte sich eben gesagt, daß Er auf der Spitze des Elends nur Hoffnung übrig und den beklagenswerthen

Wechsel der Hochstehenden nicht zu fürchten habe, da begegnet ihm ein elenderer Mann, sein Vater, und dessen Unglück macht auch ihn noch elender als er war. Dieser Augenblick aber macht ihn aus dem leidenden Dulder zum thätigen Helfer, obwohl er sich vor Leid und Schmerz kaum zu halten weiß. Er ist für seinen Vater, was Kent, der Narr und Cordelia für Lear sind, Alles zugleich in Einer Person. Was Kent: denn er ist so sein verstellter, treuer Diener, obgleich von ihm verfolgt; was der Narr: denn er will dessen Gewerbe treiben, „beim Gram den Narren zu spielen", obwohl er feinsichtiger als der Narr weiß, daß dieß ein „schlechtes Geschäft ist, das sich selbst und Andere ärgert;" was Cordelia: denn er heilt die innere Verzweiflung seines Vaters als ein geistiger Pfleger. Er ist in dieser Zeit der starren Einseitigkeit und der schroffen Charaktere der vielgewandte, der odysseische Geist, der in solchen Heldenzeitaltern nirgends fehlen darf, zugleich Dulder und Held, tapfer und höchst umsichtig in so gefährlicher Umgebung; er wächst mit jedem Schritte. Ihn zu spielen verlangt „jeden Zoll einen Schauspieler." Er wechselt wenigstens in sechs verschiedenen Rollen. Zuerst ist er Edgar; dann der arme Toms; dann vergißt er sich in innerer Beschäftigung mit seinem Vater und fällt etwas aus der Rolle; hierauf beschreibt er die unermeßliche Tiefe eines vorgegebenen Abgrundes, als ob er selber schwindelnd davor stände; dann ist er der Strandbewohner, als sich Gloster von dem Felsen herabgestürzt glaubt; dann nach der Be-

gegnung seines Vaters mit Lear wieder ein neuer Armer, und vor dem Hausmeister nochmals verändert ein Bauer; in den Schranken mit Edmund ein unbekannter Kämpfer; zuletzt wieder Er selbst. In diesen Verstellungen ist er schlau vorsichtig bis zum äußersten; sein Vater, als er dem armen Toms zuerst begegnet, wird dunkel durch die Gestalt an seinen Edgar erinnert, da, und jedesmal, wenn die Gefahr der Erkennung größer scheint, wird seine Verstellung stärker. Aber diese Verstellung ist darum nicht von der Furcht Hamlet's und dessen Leichterregbarkeit eingegeben; später geht Edgar von seines Vaters Leiche, von Kent's Todeskampfe, aus den heftigsten Erschütterungen hinweg in den Kampf mit Edmund und besteht ihn als Sieger. Von solcher Selbstüberwindung in solchen Schmerzen, macht uns Edgar begreifen, daß er seinem Vater in seiner Verkleidung die höchsten Dienste erweisen konnte; körperlich erhält er, geistig rettet er ihn. Der aufgegebene Blinde will sich von steiler Höhe herabstürzen, Edgar führt ihn, „er spielt aber nur mit dem Verzweifelnden, um ihn zu heilen." Er überredet ihn, da er gesprungen zu sein glaubt, daß ihn ein Wunder erhalten, daß ihn ein böser Feind versucht habe, daß er beglückt sei, weil die reinsten Götter ihn retteten, die sich einen Ruhm machen aus dem, was den Menschen unmöglich ist. Gloster dringt dieß zum Herzen. Er will hinfort sein Elend tragen bis es selbst ruft: Genug, und stirb! Lear's Elend wird ihm kund, es beugt ihn neu zu Boden, er bittet die Götter, sein Leben zu nehmen, daß

sein böser Geist ihn nicht noch einmal zu Selbstmordgedanken versuche. Wohl gebetet, Vater! sagt ihm Edgar in der neuen Rolle eines Armen, der sich selbst durch Schicksalsschläge gezähmt nennt. Der Hausmeister Goneril's erscheint und bedroht Gloster mit Tod; der Alte begrüßt sein Ende als das von den Göttern erbetene Geschenk; aber Edgar erhält ihn. Beide sind der Schlacht nahe, Lear und Cordelia werden gefangen; Gloster, noch einmal aus einer letzten Hoffnung gestürzt, will bleiben und sich dem Tode aussetzen. „Wieder in bösen Gedanken? tadelt ihn der edle Sohn; der Mensch muß dulden sein Scheiden aus der Welt, wie seine Ankunft. Reif sein ist Alles.“ Auch jetzt erkennt Gloster die Wahrheit in Edgar's Rede. Erst als ihm der Sohn sich zu erkennen gibt, ihm sein Schicksal erzählt und seinen Segen erbittet, da bricht sein zerspaltenes Herz im Kampfe von Gram und Freude. Aber er stirbt lächelnd und versöhnt. Ueber seiner Leiche und über der Wiedererkennung Edgar's reißen dem edlen Kent im übermächtigen Schmerze die Stränge des Lebens, und über der Erzählung dieser rührenden Leiden ist Albanien auf dem Punkte sich aufzulösen, und es dringt noch ein Strahl der Menschlichkeit in des sterbenden Edmund Seele. Wir auch, die Leser und Zuschauer, gehen von diesem vielfachen Jammer hinweg mit einer lächelnden und versöhnten Bewegung des Gemüthes.

Und diese Stimmung wird noch weit erhöht durch die Gestalt und das Schicksal der Cordelia. Dieß ist eine

der zartesten Schöpfungen Shakespeare's, für das Verständniß schwierig, für das richtige Gefühl darum doch einfach und klar. Die Schauspielerin, die nicht völlig verlernen kann zu declamiren und Komödie zu spielen, bleibe ja immer fern von dieser Rolle. Die Mrs. Barry, die sie in Garrick's Zeit zu unseres Lichtenberg Bewunderung spielte, war nach diesem strengen Urtheiler von einer Schönheit, die zur Klasse der heiligen gehörte, von sanfter Unschuld und Güte, so wenig satyrisch als heroisch. Wenn nicht eine Spielerin von dem höchsten allseitigen Talente gegeben ist, so gehört, scheint es, eine solche Natur nothwendig dazu, um die Anspruchslosigkeit, die Unschuld und Lieblichkeit Cordelia's auf der Bühne nicht durch Theatermanieren zu verderben. Der sterbende Lear entwirft das vollständig anschauliche Bild ihrer schönen weiblichen Natur in den wenigen Worten: „Ihre Stimme war stets sanft, zärtlich und mild; ein köstlich Ding in Frauen!" Reicher an Herz als an Zunge, besitzt sie nicht die „glatte und ölige Kunst" zu sprechen, was sie nicht auszuführen denkt; was sie ernstlich will, das thut die Wortkarge eher als sie es sagt. Die Redseligkeit der Schmeichelei ihrer Schwestern hätte sie schon als Ueberfluß verschmäht; noch mehr aus Wahrheitssinn; am meisten, weil sie von dem Eigennutz und der Begehrsucht nichts in sich hat, die jene beredt macht. Weibliche Blödigkeit und Sittsamkeit, ein Mangel oder eine Langsamkeit der Natur, wie es ihr künftiger Gatte nennt, kommt hinzu, ihr in der Anfangsscene die Zunge zu binden

und sie das verhängnißvolle Wort sprechen zu machen, das ihr Schicksal entscheidet. Die natürliche Scheu eines solchen Wesens, vor einer großen Versammlung zu reden, die volle Wahrheit ihrer Seele, die ihr Eine Hälfte ihrer Liebe dem Gatten aufzubehalten vorschreibt, wirken zu dieser befremdenden Kürze zusammen; es wirkt vor Allem der Ekel der Verachtung und des Trotzes gegen die Schwestern mit, den sie auch weiterhin nicht unterdrücken mag. In die Milch ihrer sanften Gemüthsart ist ein Tropfen Galle aus ihres Vaters Hartnäckigkeit gemischt; mit diesem feinsten Zuge hat sie Shakespeare an die Zeit und den Charakter ihrer Familie geknüpft. Unbedacht und eine gewisse Verstocktheit lassen sich in ihrem ersten Auftreten nicht leugnen, obwohl sie aus den schönsten Beweggründen fließen. Als ihr Vater sie in gehässiges Licht stellt und ihrer Ehre nahetritt, als der König von Frankreich, ein Menschenkenner, ihre Natur erräth, da, bei diesem warmen Thau, der auf den Frost des Vaterhasses folgt, öffnet sich ihr Herz und sie gewinnt sich eben so schnell, wie den Fluch ihres Vaters, die Liebe eines Gatten. In dem Fortgange der Geschichte beweist sie nun, wie tiefer Ernst es ihr war mit der dem Vater gelobten, schuldigen Pflicht; sie beweist auch, wie es ihr eigen ist, das, was sie thun will, zu thun, ehe sie es sagt. Den Ausgang vorhersehend, knüpft sie aus Frankreich sogleich Verbindungen mit Kent an und hält Späher an den Höfen der Schwestern. Sie erfährt die schnöden Thaten, die Verstoßung ihres Vaters in den Sturm, da

blickt man in das Innerste dieser schönen Seele. In solcher Nacht, sagt sie, hätte ihres Feindes Hund, und wenn er sie gebissen hätte, an ihrem Heerde gestanden, — ein Wesen, wie Shakespeare die heilig fromme Marina im Pericles geschildert hat. Als sie die Briefe bekam, die sie unterrichteten, flossen ihre Thränen; sie wollte ihren Gram beherrschen, aber er warf sie um; sie war bewegt, aber nicht in Zorn und Eifer, sondern nur in Geduld und Kummer; sie war wie Sonnenschein und Regen zugleich; ihr Lächeln auf ihren Lippen schien nichts zu wissen von den Gästen in ihren Augen; noch weniger von den Gästen, die die Briefe brachten; sie gibt sich in ihrer wahren, unbekümmerten Art ganz dem Gefühle hin, das sie beherrscht. Und so thut sie in einer selbst verhängnißvollen Weise, indem sie jetzt zur Herstellung ihres Vaters schreitet. Sie hat von da an nur den Einen Gedanken, ihn zu retten; das kindliche Gefühl tritt nun in Handlungen so übermächtig hervor, als es im Anfang, wo es sich um Worte handelte, zurückgetreten schien. Dabei überkommt sie ein zweiter und größerer Unbedacht wie damals, der sie zum Märtyrer ihrer Kindesliebe macht, wie damals ihrer Wahrheitsliebe. In dieser Arglosigkeit, in dem unwillkührlichen Gehorsam gegen einen Antrieb heiliger Gefühle ist sie Desdemona ähnlich. Sie hatte damals, in der Gewißheit, das Rechte zu thun, nicht erwogen, was sie zu wenig that für einen zwar verblendeten Vater; sie erwägt jetzt nicht, was sie zu viel für ihn thut, was, anders gethan, zu anderem Ziele geführt

hätte. Die ethische Gerechtigkeit ist gerade in diesem Stücke von dem Dichter selbst mit so viel Nachdruck betont worden: wo liegt die Gerechtigkeit in dem Tode Cordelia's? Wird doch Edgar eines besseren Schicksals theilhaftig, der für seinen Vater eben das ist, was Cordelia für Lear. Aber gerade dieser Unterschied in Beider Ausgang führt uns auf die Meinung des Dichters. Gerade von Seiten des weisen und umspähenden Vorbedachtes in allen seinen Handlungen ist Edgar ein reiner Gegensatz gegen Cordelia. Seine Mittel stehen immer in wohl bedachtem Verhältnisse zu seinen Zwecken; so ist es nicht mit Cordelia's Mitteln. Sie greift England an mit einer französischen Macht, um ihren Vater herzustellen. Die ganze Verantwortung dieses Schrittes fällt auf sie. Sie hat ihren Gatten mit ungestümen Thränen bewogen, ihr sein Heer zu geben. Ihm selbst war dieser Krieg nicht so dringend; er erscheint (was Steevens und Tieck nicht begreifen wollten, obwohl die Absicht handgreiflich ist) nicht mit Cordelia in England; er geht einem anderen Staatsgeschäfte nach. Uns braucht Cordelia nicht zu sagen, daß kein aufgeschwellter Ehrgeiz ihre Waffen treibt; wir glauben es ihr; aber an die Stelle hin, wo es gesagt sein mußte, an Albanien sagt sie es nicht; sie bewegt nur der Eine Gedanke ihrer kindlichen Liebe. Als sie den Vater in Dover wiedergefunden hat, überläßt sie das Heer ihrem Marschall, das macht den Angriff noch bedenklicher, der gegen ein in sich gespaltenes und gefährdetes Reich gerichtet ist. Die

feindlichen und ungleichartigen Schwäger treten gegen diese Gefahr zusammen, der edle Albanien mit dem schrecklichen Edmund. Aber auch dieser Albanien ist ganz anders umsichtig als Cordelia. Eben mit Goneril und Edmund überworfen, hat er nach dem Tode Cornwall's Aussicht zur Alleinherrschaft, wenn er Lear und Cordelia besiegt und beseitigt. Gleichwohl erklärt er den Verbündeten in's Gesicht, daß er die Sache des französischen Krieges von Lear's Sache trenne, was Cordelia gegen Niemanden erklärt hatte. Das Geschäft des Kriegs, sagt Albanien, berührt ihn nur, in sofern Frankreich das Land anfällt, nicht in sofern es den König unterstützt; ihn will er begnadigen und die Gefangenen überhaupt nach dem Verdienst und nach seiner Sicherheit behandeln. Eine Erklärung in ähnlichem Sinne, von Cordelia an Albanien gerichtet, konnte den Krieg beseitigen und den Ausgang verändern. Aber eben diese Erklärung versäumt Cordelia aus ihrer eigensten Natur. Ihr letzter Fehler ist wie ihr erster; was sich von selbst versteht, das mag sie nicht erst sagen; wovon ihr Herz am vollsten ist, das weiß sie am wenigsten zu äußern. So lange sie lebte und kriegte, mußte Albanien fürchten, daß sie das ganze Reich an Frankreich bringen werde; diesen Gedanken aber, oder die Möglichkeit daß ein französisches Heer auf englischem Boden siegen sollte, läßt Shakespeare's patriotischer Sinn gar nicht aufkommen. Cordelia fällt ihrem Schicksale, wie Desdemona, sie fällt ihrer eigenen Natur zum Opfer; aber die Verhältnisse, die ihren Tod

begleiten, sind von viel versöhnlicherer Natur. Sie wird besiegt im Waffenkampfe, aber den feineren Sieg, auf den es ihr allein ankam, hat sie davon getragen, sie hat ihren Vater äußerlich geheilt und innerlich geheiligt. Sie war gekommen mit unbegränztem Danke für Kent, der ihren Vater erhalten hatte, mit dem Versprechen aller ihrer Schätze für den Arzt, der ihn heilen würde: auch in diesen Zügen verräth sich die Ueberfüllung ihres Geistes mit dem Einen Gedanken an ihres Vaters Rettung, der sie jeden Nebengedanken an ihre eigene Sicherheit vergessen läßt. Als Lear von ihrer Ankunft gehört, will er sie aus tiefer Scham nicht sehen. Vor dem Schlafenden steht die Tochter, ganz ausströmend in kindlichen Gefühlen, ganz Beredsamkeit. Er erwacht und die frohe Angst übernimmt sie; sie kann auch jetzt nicht Worte finden. Der erwachte Lear spricht irre aber beziehungsvoll; er fühlt sich aus Scham vor Cordelia wie in den Foltern des Fegfeuers; da er eben seiner Sinne wieder Meister wird, zweifelt er auf's neue daran; er erkennt sie mit klarem Sinn und sinkt vor ihr auf die Kniee; er ist in einer Weichheit der Stimmung bewegt, die uns in dieser Natur mit wohlthuender Milde überrascht. Ob in aller Dichtung etwas Rührenderes und für die Bühne etwas Ergreifenderes als diese Erkennung geschrieben worden ist? Lichtenberg erklärte, daß er das Andenken an diese einmal gesehene Scene nur mit seinem Leben verlieren werde. Mich dünkt, sie allein wiege all den bitteren Inhalt dieser Tragödie mehr als Einmal

auf! Wie dann Beide in Edmunds Gefangenschaft gerathen, erkennt Cordelia, daß sie für ihre beste Meinung das Uebelste erleiden muß; aber sie fühlt sich stark, für ihre Person jedes Misgeschick zu übertrotzen. Sie fragt den Vater, ob sie diese Schwestern nicht sehen sollten; dieß hätte vielleicht zu ihrer Erhaltung führen können, aber Lear selbst, im überschwenglichen Glücke des Wiederbesitzes, dürstet nach der Einsamkeit des Gefängnisses, wie nach einem seligen, paradiesischen Aufenthalte. Das innere Leben tritt in dem geänderten Manne über das äußere hinweg. Zwar die alte Natur verleugnet sich nicht in ihm bis zum letzten Augenblicke. Er flucht auch jetzt noch den Töchtern, wie er nachher noch in einem Anfalle der alten Kraft den Henker Cordelia's erschlägt. Hätte er mit Cordelia gesiegt und gelebt, die Rache hätte ihn wieder getrieben, sie hätte ihn unserer Theilnahme beraubt und ihn nicht zu dem Frieden gelangen lassen, zu dem ihn der Dichter führen will. Des Kindes Tod hält ihn mit Zwang in diesem Frieden und dieser Milde fest, in der er zu einer besseren Existenz hinübergehen soll. Sein Fluch war der: So sei mein Grab mein Friede, wie ich mein Herz von ihr nehme. Er erfüllt sich, da er sein Herz ihr wiedergibt. Ueber ihrer Leiche hat das Wiedersehen Kents, der Tod seiner Töchter, der Rückfall der Herrschaft kaum mehr einen Schall für ihn, der an sein Ohr dringt; die „große Ruine“ kann keine weltliche Freude mehr auferbauen. Er folgt der geschiedenen Tochter nach, zu Kent's Zufriedenheit, und wir

müssen wohl sagen auch zu unserer, von den Foltern dieser zähen Welt erlöst. Aus einem geläuterten Wesen hatte er zu der gefangenen Cordelia gesagt: Auf solche Opfer streuen die Götter selber Weihrauch! Er erkannte den Märtyrer und Heiland in ihr an, den Verkünder einer besseren Zeit. So hat Shakespeare ihren Tod gemeint; fällt sie zwar zum Theil wie Desdemona in Folge ihrer Natur, so fällt sie doch auch zugleich wie Ophelia den Fehlern der Zeit, der nächsten Angehörigen zum Opfer. Du hast eine Tochter, heißt es in dem Stücke, die die Welt von dem Fluche erlöst, den die beiden anderen Schwestern hineingebracht. Wie in dem Sinne jener Engelsgestalten in Shakespeare's Stücken, jener reinen Kinder, die dem Schicksal schuldlos verfallen, der Tod nur eine Einkehr in die eigentliche Heimat ist, so ist in dem Geiste dieses Wesens der Rettungstod für ihren Vater und die Besiegelung ihrer Kindesliebe mit ihrem Blute kein Unglück für sie. Was Kent gleich anfangs sagte, das macht Er selber wie Cordelia gleichmäßig wahr: ihr Leben ist nur ein Pfand, zu wagen gegen des Königs und Vaters Feinde; sie fürchten nicht es zu verlieren, wenn sein Heil es erheischt.

Der tragische Ausgang einer ganzen Zeit, eines blutigen Geschlechtes ist in dieser Weise im König Lear geschildert. Albanien sagte zu Goneril: Wenn die Götter nicht sichtbare Rachegeister über solche Thaten schickten, so würde die Menschheit sich zerreißen, wie die Ungeheuer der Tiefe. Die Götter rächen, wie wir sehen, diese Thaten

dadurch, daß dieses Geschlecht sich selber zerfleischt. Es fällt Cornwall durch seine eigene Wuth, die Töchter Lear's durch Schwestermord und Selbstmord, Edmund durch den verfolgten Bruder, Gloster und Lear an den Folgen eigener Schuld. Wie das Letzte geschieht und Cordelia's Leiche in Lear's Armen getragen wird, fragen Kent und Edgar, im vollen Gefühle dieser entsetzlichen Gerichte des Himmels, ob dieß der verheißene jüngste Tag oder ein Bild dieses Schrecknisses sei? Das ganze Geschlecht, das wir handeln sahen, liegt erschlagen umher; nur die edlen Verheißer einer neuen Zukunft, Albanien und Edgar, überleben die Zeit der Greuel, deren die Jungen, nach dem Schlusse des Stückes, „nie so viel erleben werden." Denn die innere Heilung auch der ganzen Zeit ist vollbracht. Die Götter sind anerkannt von Gloster; und Lear, der sie in jener Sturmnacht verloren hatte, sieht sie wieder mit Wohlgefallen den Thaten seiner Tochter Weihrauch streuen; Edgar erkennt die Gerechtigkeit des Himmels vollendet an Vater und Bruder; Kent streift mit Freuden das Irdische ab; auf Edmund selbst fiel noch ein Strahl des Besseren; Cordelia geht in ihren Opfertod, das Schicksal überwindend. Aus den Vorzeiten der alten und mittleren Völker haben wir die großen epischen Mythen überliefert, die Trojanersage und die Nibelungen, die in ähnlicher Weise den Untergang wilder Geschlechter feiern, an deren Stelle die gesitteteren Nachkommen rücken; und aus solchen Zeiten tantalischer Greuel steigen dort die Iphigenien und Penelopen

als Verkünderinnen milderer Geschlechter empor, wie hier Cordelia. Mit diesen tragischen Epen der alten Zeiten kann diese epische Tragödie allein verglichen werden. Das Drama hat nicht Raum, das Ringen ganzer Stämme und Völker zu schildern, es mußte sich beschränken, die Darstellung einer ähnlichen Aufgabe an Familien zu knüpfen. Aber in diesem engeren Raume ist das ganz Aehnliche geleistet. Der Dichter rückt mit diesem Werke an die umfassendsten Bildungen der epischen Volksdichtung, wie sie sich in langen Jahrhunderten zu gestalten pflegen, Er mit seiner einzelnen Schöpfung, ganz nahe heran; und Aristoteles, wenn er dieß sähe, würde jetzt erst recht seinen Preis der Tragödie zuerkannt haben: daß sie mit kleineren Mitteln den großen Zweck des Epos erreiche. Shakespeare hatte, obwohl er um diese Zeit die homerischen Gedichte gelesen haben konnte, keinen Gedanken, mit diesen großartigen Mythen dramatisch zu wetteifern. Der große Wurf gelang ihm höchstens in dem dunkeln Triebe, solchen Leistungen der Dichtung gegenüber die Aufgabe seiner Tragödie immer höher und höher zu spannen. Daß dieß Werk diese kühne Vergleichung erlauben würde, ahnte er so wenig, wie daß sein Hamlet den Geschlechtern späterer Jahrhunderte ein Spiegelbild sein werde. Aber wenn denn der unberechenbare Instinkt des Genies irgendwie und wo Großartigeres in unserem Dichter geleistet hat, als sein überschauender und mit Bewußtheit ordnender Verstand, so ist es hier. In welcher wunderbaren und durchaus unerklärlichen Tiefe

aber dieser Instinkt in dem größten tragischen Dichter, den größten Schöpfungen der epischen Poesie gegenüber, gewirkt hat, wird man erst inne, wenn man den Cymbeline mit Lear zusammenstellt. Es ist schon wunderbar genug, daß neben jenen größten Epen der alten Zeiten, Griechenland und Deutschland übereinstimmend ein zweites, häusliches Epos von mehr versöhnendem Inhalte erhalten haben, die Odyssee zur Ilias, die Gudrun zu den Nibelungen. In beiden ist das gleiche Thema die Treue einer Gattin oder Verlobten, die nach vielen und schweren Prüfungen belohnt werden soll. Ganz den gleichen Gegenstand behandelt merkwürdigerweise auch das Lied von Imogen (der Cymbeline), das nicht allein in dieser ganz innerlichen Beziehung, sondern auch in seinem äußeren Bau als ein Seitenstück zum Lear, als die Odyssee zu dieser Ilias, erscheint. Angenommen, es sei Alles Zufall, was diese drei Gedichtpaare zu einander und untereinander in Parallele stellt, so ist es einer der tiefsinnigsten Zufälle, in dem sich die Geschichte zu spielen gefiel, und schon als solcher müßte er unser größtes Interesse erwecken.

Cymbeline.

Den Cymbeline hat man, nach Styl und Versification, immer dem Wintermährchen verglichen, dem das Stück auch der Zeit der Entstehung nach näher liegt. Dr. Forman sah das Wintermährchen im Mai 1611 und wahrscheinlich in diesem oder dem vorhergehenden Jahre auch den Cymbeline aufführen; man vereinigt sich, scheint es, das Jahr 1609 als die Entstehungszeit unseres vorliegenden Drama's anzunehmen. Auch wir haben gegen diese Zeitbestimmung nichts einzuwenden, da die Erwähnung der Gegenstände von Troilus und Antonius und eine Fülle von sonstigen Reminiscenzen antiker Lectüre auf die Zeit hinweist, wo der Dichter die meisten seiner Stücke alterthümlichen Inhalts schrieb. Dieß hindert uns indessen nicht, da uns ohnehin die Folgerungen aus den Aeußerlichkeiten des Vortrags nicht überall ohne Bedenken sind *),

*) So vergleicht man z. B. gern den häufigen Gebrauch parenthetischer Einschiebungen als ein Kennzeichen der späteren Werke

die inneren Beziehungen hervorzuheben, die dieß Stück neben Lear stellen, so wenig wie die ungefähr gleiche Zeit, die den Macbeth von Hamlet trennt, uns abhielt, diese beiden Werke nebeneinander zu reihen.

Der Inhalt des Cymbeline ist ganz wie der des Lear aus zwei verschiedenen, von weitentlegenen Quellen hergenommenen Handlungen zusammengesetzt, und diese wieder sind auf den weiteren Hintergrund einer Staats- und Kriegsaction gezogen, wie im Lear. In Bezug auf den Umfang der Handlung, den Reichthum des Thatsächlichen und den dadurch gewonnenen epischen Charakter haben wir beide Stücke daher schon oben zusammengestellt. Eben dort haben wir auch den Zeit- und Nationalcharakter beider Stücke verglichen. Auch Cymbeline spielt in der heidnischen Zeit der britischen Urbevölkerung, wie Lear. Aber wir sind hier nicht in die dunklen Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung zurückgeschoben, sondern in die helle Pe-

---

Shakespeare's, denen sie allerdings mehr als den früheren eigen sind. Indessen sind doch innerhalb der letzten Periode Stücke, in denen diese Eigenheit herrscht, wieder getrennt durch ganze Reihen von anderen, wo sie nicht zu finden ist. Sie ist unstreitig bei Shakespeare weit weniger eine Gewohnheit, als vielmehr vom Erforderniß veranlaßt; nicht eine Manier des Styls, sondern in sehr verschiedenen Zwecken, bei verschiedenen Gelegenheiten, zur Charakteristik gebraucht. Man lese im Cymbeline den Ausspruch der holden Freude Imogen's, ihren Posthumus in Milford zu treffen, dort spricht das jubelnde überfüllte Herz die eingeschalteten Sätze in treibender Hast; man vergleiche Jachimo's Bekenntniß, da bezeichnen sie die stockende, verwickelte Sprache der Scham; und ganz anders wieder sind die Einschiebungen in den plodernden Reden des Cloten geartet.

riode des Kaisers Augustus versetzt, wo schon römische Bildung veredelnd nach Britannien hinüber gewirkt hatte. Es ist nicht eine Zeit, wie die, von der Gloster sagt, ihr Bestes sei Nachstellung, Herzlosigkeit und Verrätherei gewesen; sondern Leonatus rühmt in Rom seine bildsamen Landsleute: sie seien ein geordneteres Volk jetzt, als da Cäsar über ihr Ungeschick lächelte, ihren Muth jedoch finsterer Blicke werth fand; ihre Kriegszucht, nunmehr mit ihrem Muthe gepaart, zeige sie als ein Volk, das fortschritt mit der Zeit! Dort im Lear hatten wir ganz mit einem Geschlechte zu thun, in dem die naturwüchsige Leidenschaft noch keinerlei Widerstand fand, wo in der leichten Probe Eines Momentes das Glück ganzer Familien verscherzt wurde und die in Wahnsinn und Verzweiflung verirrte Natur, nur nachdem sie gebrochen war, zu einer ruhigen Fassung zurückgeführt werden konnte; hier dagegen stoßen wir gleich in den Eingangsscenen, die eine sichtliche Aehnlichkeit mit den Lear'schen, selbst in der äußeren Anordnung, haben, auf die erhabene Ruhe der Tugend, die, selbst wo sie zur gerechten Leidenschaft versucht ist, den besonnensten Widerstand leistet. Wir treffen dann durch das ganze Stück hindurch auf großartige Prüfungen und Leiden, die zwar auch die gefaßten Gemüther erschüttern aber nicht vernichten, während im Lear überall den leisesten Anstößen der Triebe und Versuchungen Wehrlosigkeit entgegenstand. Die civilisirtere Zeit kündigt sich schon an durch gleichsam civilisirtere Laster. Die Heuchelei und Falschheit,

die in Lear's Töchtern und in Edmund nur untergeordnete Rollen neben ihrem blutigen Ehrgeize spielten, spielen hier die Hauptrollen. Die Tugend der Treue und Wahrheit, die dort bei Kent in ein grelles Extrem ging, ist hier versetzt mit der Klugheit eines schon geschulteren und gebildeteren Geschlechtes. Es sind hier nur Reste jenes früheren wilden Zeitalters, wie dort nur Anfänge dieses milden waren. Vom Eingang bis zum Ausgange des Stücks begegnen wir gleichmäßig dieser schwächeren Natur der Leidenschaft und der gestärkten Kraft der Besonnenheit. Gleich im Eingange steht eine Tochter, die die kindliche Pflicht verletzt hat, einem heftig zürnenden Vater, der in ihr den einzigen Trost seines Alters sucht, wie Cordelia dem Lear gegenüber. Der Fluch dieses Vaters fällt auf sie wie von Lear auf Cordelia; Verbannung trifft ihren Geliebten Leonatus, wie dort den treuen Fürsprecher der Cordelia. Der auffällige Gegensatz aber, in dem dieser Fluch gehalten ist, bezeichnet sogleich den durchgehenden Gegensatz auch der ganzen Stücke. Du solltest die Jugend mir herstellen, sagt Cymbeline der Tochter, und du machst mich Ein Jahr älter! (Wie thöricht, wenn die Ausleger diesen charakteristisch matten Ausspruch durch eine Aenderung — many a year statt a year — glauben verstärken, d. h. des Dichters Absicht vernichten zu müssen!) Und dann folgt seine Verwünschung: laßt sie jeden Tag um einen Tropfen Bluts verschmachten (und dieß erfüllt sich durch ihre Trennung, ihre Prüfung und Leiden), und mag sie

dann alt an dieser Thorheit, (ihrer Liebe zu Posthumus) sterben! wozu die vom Fluch Getroffene sehr gern Amen sagen wird. So erfüllt sich denn auch der Fluch des Vaters hier in lauter Segen, wie er sich in Lear in lauter Grauen erfüllte. Leonatus*) und Imogen bestehen ihre Prüfungen und werden dafür belohnt; Cymbeline mag sein Jahr Veralterung tragen für die Freude, unerwartet die „Mutter" seiner verlorenen Kinder geworden zu sein, da Lear zu den aufgegebenen auch die wiedergefundene Tochter verliert; wo dort die Leichen der zügellos in's Verderben Geeilten übereinander liegen, läßt sich hier auf einen Kreis besserer Menschen das Glück in allen Gestalten nieder; wo dort in dem Ausgange das Schreckniß des jüngsten Gerichts hereinzubrechen schien, schließt hier das Stück mit Entzücken, mit Frieden, mit Versöhnung, mit Tempelfeier und Festen.

Im König Lear sind zwei Handlungen in eine einzige verwebt, deren gleichartige Natur zu einer Verbindung aufforderte und von selbst auf einen gemeinsamen Gedanken hinleitete. Dieß ist ganz anders im Cymbeline. Die Theile, aus denen er zusammengesetzt ist, stehen dem thatsächlichen Inhalte nach in keinem Bezuge zu einander. Wir unterschieden deren drei. Zu dem ersten, den Tributstreitigkeiten und dem Kriege zwischen Britannien und Rom fand Shakespeare die Winke in Holinshed; Cymbeline, der seit

*) Diesen Namen konnte Shakespeare aus Sidney's Erzählung entnommen haben, der Quelle seiner Gloster-Episode im Lear.

dem 19. Jahre des Kaiser Augustus regiert haben soll und seine beiden Söhne Guiderius und Arviragus sind dort als geschichtliche Personen verzeichnet. Zu der zweiten Handlung, den Schicksalen dieser Söhne des Cymbeline, kennt man keine Quelle; sie wird Shakespeare's eigene sinnvolle Erfindung sein. Ein Hof- und Kriegsmann Bellarius, der bei Cymbeline unschuldig in Ungnade gefallen ist, entführt beide Prinzen aus Rache in Wald und Einsamkeit, wo wir sie aufwachsen sehen, wo der Eine nachher seinen Stiefbruder Cloten erschlägt, und Beide als Unbekannte ihrem Vater in dem römischen Kriege gute Dienste leisten. Der dritte Bestandtheil, ein scheinbar völlig abgelegener und ungleichartiger Stoff, ist aus einer Novelle von Boccaccio (II, 9.) und einer englischen Nachahmung derselben in einer Schrift Westward for Smelts, die nach Steevens in einer (seither nicht wieder gesehenen) Ausgabe von 1603 existirte, entlehnt: in einzelnen Zügen steht Shakespeare's Behandlung dieses Theils bald der italienischen, bald der englischen Erzählung näher. In dieser Novelle wettet ein Ehemann gegen einen Wüstling auf die Treue seiner Gattin, wird durch listigen Trug von ihrer Untreue überzeugt und trägt einem Diener auf, die Frau zu ermorden. Auf ihre Bitten läßt sie der Diener am Leben und gibt bei dem Herrn vor, sie getödtet zu haben; sie nimmt in männlicher Bekleidung fremde Dienste, findet später (unter verschiedenen Verhältnissen in allen drei Bearbeitungen) den Betrüger wieder und reinigt ihre verleumdete Ehe. Diese Ge-

schichte, die auch schon in einem französischen Mirakelspiele eine frühe dramatische Behandlung erfuhr, hat nun Shakespeare an jene Theile von Cymbeline dadurch angeknüpft, daß er die verleumdete Frau zu einer Tochter Cymbeline's, ihren Gatten zu einem Pflegsohn desselben macht, mit dem sich Imogen eigenmächtig vermählt hat, obgleich sie von Vater und Stiefmutter ihrem Stiefbruder Cloten bestimmt war.

So wäre denn äußerlich eine Verbindung dieser verschiedenen Handlungen hergestellt; was aber in aller Welt für eine innere Beziehung zwischen denselben bestehen könnte, welche ideelle Einheit, die wir doch in allen Shakespeare'schen Werken behaupten, sie verknüpfen sollte, dieß läßt sich auf den ersten Blick kaum absehen. Selbst Coleridge vermißte im Cymbeline, gegen Lear gehalten, ein bestimmtes vorstechendes Objeet. Aber dieß fehlte vielen Shakespeare'schen Stücken, ohne daß dadurch ihr innerer Zusammenhang und ihre Einheit beeinträchtigt wurde; ja es scheint, daß gerade in solchen Stücken, wie in dem Kaufmann von Venedig, der bestimmte Sinn und Gedanke, in dem sie gearbeitet sind, desto vorstechender ist. So ist es auch im Cymbeline. Man darf nur seine Theile nach ihrer inneren Natur betrachten und auf die Motive zurückgehen, so wird man sogleich Figuren und Handlungen in eine feste Form zusammenschießen sehen, man wird den Gedanken erfassen, der sie zusammenhält, man wird, Gedanke und Ausführung vergleichend, zu immer helleren

Aufklärungen gelangen und ein Kunstwerk erkennen, dessen Umfang sich so erweitert, dessen Hintergrund sich so vertieft, daß wir es nur mit dem allervorzüglichsten vergleichen können, was Shakespeare geschaffen hat. Sehr wenige Beurtheiler haben dieß Stück so hoch gestellt; ich weiß aber auch keinen, der ihm Gerechtigkeit gethan hätte. Auf neue und aparte Ansichten nirgends versessen, freue ich mich immer, wenn mein Urtheil über die einzelnen Werke unseres Dichters im Einklang mit dem ist, das die Zeit und die allgemeine Meinung fest gestellt haben. Nur in diesem Einen Falle weiche ich weit von der herkömmlichen Schätzung ab. Dieß Stück hat ganz eigentlich kein Glück gehabt, indem es zu keiner größeren Gunst gelangte. Die Wette des Posthumus auf die Treue seiner Gattin scheint, wie die Geschichte der Helena in Ende gut Alles gut, viele Leser abgestoßen und dem Stücke entfremdet zu haben. Auf der Bühne ist es seltener gesehen worden. Die alten Commentatoren sprachen ihre Acht darüber aus. Johnson erklärte die Fiction für thöricht, die Begebenheiten für unmöglich, die Entwickelung für absurd, die Fehler des Dramas für zu augenscheinlich, als daß sie nachgewiesen werden müßten, zu groß als daß sie vergrößert werden könnten! Die Männer, die dann neuerdings unseren Dichter gegen solcherlei Urtheile in Schutz zu nehmen pflegten, gingen, auch sie, an diesem Stücke vorbei oder in seiner Beurtheilung fehl. Schlegel begnügte sich, es eine der wunderbarsten Zusammensetzungen zu nennen; Ulrici bezeichnete

es „wesentlich“ als eine „Intriguenkomödie,“ und doch auch als eine „Schicksalskomödie“; irrte aber, als er dem Sinne desselben nachtrachtete, nach unserer Ansicht gänzlich vom Ziele ab. Die einzelnen Schönheiten des Werkes drängten sich wohl dem denkenden Leser auf. Wer wollte auch den romantischen Glanz von Imogen's Irrfahrt ableugnen, wer den reizenden Charakter dieses Wesens nicht bewundern, wer den Reichthum an phantasievollem und gemüthlichem Stoffe übersehen, oder den moralischen Großsinn verkennen, aus dem das Stück angelegt ist? Nur der gemeinsame Ziel- und Mittelpunkt aller der einzelnen Herrlichkeiten schien sich zu verbergen und man zügelte die Bewunderung mit Rückhalten und beschränkte sie auf das Einzelne, wie man mit Hamlet that, so lange der Schlüssel dazu nicht gefunden war.

Betrachten wir also den Inhalt der beiden Haupthandlungen noch einmal nach den bewegenden Ursachen derselben, um zunächst die handelnden Figuren näher kennen zu lernen, und durch sie alsdann dem geistigen Einheitspunkte unsers Drama's näher zu rücken.

Als die Söhne Cymbeline's noch Kinder waren, lebte an seinem Hofe ein treuer, ruhmvoller Kriegsmann, Belarius, der von dem Fürsten für die besten Dienste Gunst und Liebe geerntet hatte. Plötzlich traf den ganz Schuldlosen Cymbeline's Ungnade; Verleumdung strich ihn in der Gunst des Königs aus; zwei Schurken sagten mit falschem Eide von ihm aus, er sei mit den Römern in ver-

räthischem Bunde. Cymbeline verbannt ihn und raubt ihm seine Güter. Der Soldat, im Dienste der Welt erwachsen, verwand es nicht gutwillig, daß er für Treue geschlagen wurde; er nahm die unverdiente Strafe für einen Freibrief zur Rache, entführte die beiden Söhne Cymbeline's mit ihrer Amme, heirathete diese und erzog die Knaben als seine eigenen Kinder im wilden Waldgebirge, in einer einsamen Höhle. Hier läutert sich der alte Krieger, der sonst dem Himmel nicht viele fromme Schuld gezahlt hatte, zu einem Einsiedler voll Milde, und er sucht dem Vaterlande in seiner Wildniß zwei würdige Königssöhne zu erziehen. Die gemachte Erfahrung hatte ihn belehrt, daß die hohen Bogen der Königsburg übermüthig gegen Gott und Natur machen, daß in dem weltlichen Treiben der Wucherei, des Ehrgeizes, der gleißenden Ruhmsucht, in den Höhen des Lebens, in Städten und Höfen, sich Niemand rein erhalten kann; daß die Kunst des Hofes in der Welt, wie sie einmal ist, gleich schwer zu lassen als zu bewahren ist, nicht leicht entbehrt werden kann, für das Heil der Seele gleichwohl besser ungekannt ist. Verbittert von der Verderbniß der Welt, glaubt er, dem undankbaren und schwachen Könige den größten Dienst zu thun, wenn er die Knaben davon frei und fern hält, zu einem frommen Naturdienste erzieht, sie an den Bildern der Natur vor den Gefahren der Welthändel warnt, wenn er ihnen die Süßigkeit des rückgezogenen und niederen Lebens ausmalt und den Käfer sicherer als den Adler preist. Die Knaben wach-

sen so in ihrer Einsamkeit in derselben Einfalt des guten Herzens auf, die in ihrer Schwester Imogen die Unnahbarkeit der guten weiblichen Natur mitten in den Gefährdungen der Hofwelt aufrecht erhalten hat; wahr, schlicht, unschuldig, Verächter des Geldes, von keinen unlauteren Gedanken und Begierden bewegt. Aber als sie reifer werden, regt sich in ihnen das männliche, das königliche Blut und drängt sie aus der Enge des Waldes nach Welt, nach Krieg und Thaten hinaus; sie sind wie der Käfer am Faden gehalten und möchten des Adlers Vollflug fliegen; der Käfig wird ihnen zu eng, in dem sie wie der Vogel ihre Knechtschaft besingen sollen; sie fürchten das leere Alter nach thatenlosem Leben, in dem ihnen nicht gestattet sein werde, auf eine reiche Vergangenheit zurückzublicken wie Bellarius; sie jagen nur was vor ihnen ohne Widerstand flieht, den edlen Kampf mit gleichen Gegnern, in dem ihre Phantasie schwärmt, haben sie nie kennen gelernt, die Probe der Tapferkeit nie bestanden; der richtigste Lebensinstinkt treibt sie hinaus nach den Prüfungen und Versuchungen des Lebens trotz ihren Gefahren, und es ist der Keim der schönsten Weisheit in ihnen, daß sie die Weisheit des Bellarius sehr am Orte für sein Alter, sehr unzeitig für ihre unbewährte Jugend finden*). Als getrieben von diesem doppelseitigen Geiste der Milde und der Kraft,

*) Die köstliche Stelle (III, 3), bis vor kurzem und, nach dem Traume eines Rausches von Macht und Freiheit, jetzt wieder eine treffende Inschrift auf unser deutsches Volksleben, lautet so:]

der Bescheidenheit und des Ehrgeizes, der liebenswürdigsten Offenheit und des verwegensten Trotzes finden wir diese zwei „holdesten Gesellen der Welt" von ihrem Pflegevater bezeichnet, und in ihren Handlungen bewähren sie sich so. Sie sind sanft, sagt Bellarius, wie Zephyre, die unter dem Veilchen hinsäuseln, ohne sein süßes Haupt zu schaukeln, aber wenn ihr königlich Blut aufbraust, wie der Sturm, der die Bergtanne beim Wipfel faßt und in das Thal beugt. So zeigen sie sich im Dienste des zierlichen Fidele weich, sorgsam, zart wie weibliche Wesen; der Eine zieht die Nägelschuhe aus, um ihn im Schlafe nicht zu stören; der Andere ist über dem Todtgeglaubten so bewegt, daß er nicht singen kann. Dann aber, als der Kriegslärm in ihre Nähe dringt, eilen sie ungestüm in den Kampf und retten mit Bellarius die verlorene Schlacht, die Drei gleich Dreitausend an Vertrauen und Muth. Auf den ersten Eindruck hin scheinen Beide im Charakter nicht unterschieden zu sein; bei näherem Zusehen ist es anders. Der ältere, zur Nachfolge bestimmte Guiderius, ist der männlichere

---

Aus Erfahrung
Sprecht ihr! Wir unbefiedert Armen schwangen
Uns nie noch weit vom Nest, und wissen nicht
Was draußen weht für Luft. Dieß Leben mag
Das beste sein, ist Ruh das beste Leben;
Süßer für euch, weil ihr ein schärferes kanntet,
Für euer steifes Alter passend; uns
Ist's der Unwissenheit Gefängniß nur,
Reisen im Bett, Verschluß für einen Schuldner,
Der nicht den Freiraum überschreiten darf.

unter Beiden. Gleich anfangs tritt er als der glücklichere Jäger auf. Als er mit dem rohen Cloten unbekannt zusammentrifft, als ihn dieser reizt, „wie er sich selbst vom Meere nicht würde anbrüllen lassen", und ihn an seinem Leben bedroht, erschlägt er ihn ohne viele Umstände, gesteht es (beneidet von Arviragus) dem bestürzten Pflegevater, und später ohne Arg und Bedenken dem königlichen Stiefvater selbst, obgleich gewarnt von Bellarius, daß dieß Eingeständniß Folter und Tod bringen würde. So hastig zufahrend und aufbrausend zeigt sich Guiderius auch da, wo er in den Römerkampf eilen will, selbst ohne des Vaters Segen. Im Gegensatze zu ihm erscheint Arviragus überall zärtlicher, milder, gesprächiger und in der Wahl seiner Worte blumenreicher. Guiderius ist geneigt, von ihm zu glauben, er spiele ein feierliches Klageinstrument, eitel und knabenhaft, ohne Ursache. Wie er über dem todtgeglaubten Fidele der freundlichen Sage erwähnt, daß Rothkehlchen unbegrabene Leichname mit Moos und Blumen deckten, tadelt ihn Guiderius, daß er in mädchenhaften Worten mit so Ernstem spiele.

Die Geschichte von Bellarius' Prinzenraub liegt lange vor dem Anfange unseres Stückes; sie wird im Eingange vorübergehend erwähnt, und es wird sonderbar und unglaublich gefunden, daß Königskinder so schlecht bewacht, so lässig gesucht wurden, daß keine Spur sich davon wieder fand. Wir sehen aber nun sogleich eine zweite Geschichte mit dem dritten Königskinde vor unseren Augen vorgehen

und werden dabei so genau in die Bestandtheile und Verhältnisse des Hofes versetzt, daß wir einigermaßen begreifen, wie dieß Unbegreifliche früher geschehen konnte. Ein ganz schwacher König, gutmüthig, bei Schlaffheit leicht reizbar, aber fast unzurechnungsfähig aus Mangel an allem eigenen Willen, erscheint uns, beherrscht und eingenommen wie er einst von Verleumdern gegen Bellarius war, ebenso beherrscht von einem heuchlerischen Weibe, die er kürzlich in zweiter Ehe geheirathet hatte, ebenso eingenommen von ihr gegen seine Tochter Imogen und gegen seinen Pflegesohn Leonatus, zu Gunsten des Stiefsohnes Cloten, eines Geschöpfes, „zu schlecht, ihn schlecht zu nennen.“ Die Verblendung des Urtheiles des armen Königs wirkt jetzt wie damals. Um ihn her ist Alles gegen ihn und seine Verleiter gleichsam verschworen. Wie sich damals die Amme zu dem Raube bestechen ließ, so sind jetzt die Höflinge Alle in ihrem Herzen für Leonatus und Imogen, obgleich sie mit ihrer Zunge gegen Cloten in plumper Verachtung die groben Heuchler spielen. Die Königin verfolgt Imogen und ihren treuen Diener, sogar mit Gift, aber der Arzt, der ihr zu dienen vorgiebt, betrügt sie, um sie und ihre Mittel unschädlich zu machen. Niemand ist da, der es mit dem Könige und seiner neuen Familie ehrlich meinte, die gute Imogen aber hat Jedermanns Mitleid und Bedauern. Hätte auch sie mit ihrem Leonatus eine Flucht beschlossen, so sieht man wohl, daß alle Mittel bereit und

alle Wege offen standen, um auch sie so spurlos verschwinden zu machen, wie einst des Königs Söhne.

Die Heuchelei und die Verstellung der Hofleute, das Gewebe von Hinterreden, Verfolgungen, von listigem Ungehorsam, von falscher Treue und treuer Falschheit, in das wir in Cymbeline's Hause hineinblicken, erklärt sich, sobald man auf die Hauptcharaktere sieht, die diesen Hof in Bewegung setzen. Die Königin wird uns von den Hofleuten als ein schlauer Teufel bezeichnet, der stündlich neue Complotte schmiedet, ein Weib, das mit ihrem Kopfe Alles niederdrückt. Die weitaussehende Absichtlichkeit aller ihrer Schritte und ihre kalte Gewissenlosigkeit deckt sich uns zugleich auf, wenn wir sie vor ihrem Arzte ein lange fortgesetztes Interesse an Kräutern und ihren Eigenschaften heucheln sehen, nur um zuletzt verdachtlos bei der Bereitung von langsam wirkenden Giften anzulangen. Herrschsucht und Ehrgeiz setzen ihre Bosheit in Bewegung, die tiefste Heuchelei aber soll diese ihre Triebfedern wie deren Wirkungen maskiren. Damit täuscht sie den glücklichen Instinkt der Imogen und ihres Arztes nicht, den arglosen Pisanio nur halb, den kopflosen König bis zu dem unbedingtesten Vertrauen. Sie schürt des Königs Wuth an gegen Posthumus und Imogen, sie spielt in heuchlerischer Freundlichkeit die Fürsprecherin der Verfolgten, kitzelnd wo sie verwundet. Auch später legt sie große Zärtlichkeit gegen Imogen aus, als des Königs Zorn über ihren Starrsinn stärker wird, aber auch dieser Zorn ist ihr Werk. Ihren rohen

Sohn Cloten mit Imogen zu vermählen, um ihm den Thron und sich die Herrschaft zu schaffen, war nur ein erster Gedanke bei ihr; sie durchsieht in weiblicher Scharfsicht bald die Festigkeit des Bandes zwischen Imogen und Leonatus; sie stellt ihr daher nach dem Leben; es ist ihr lieb, von ihrer Flucht zu hören. Ihr Ein und Alles ist, zu herrschen; der eigene Sohn ist ihr dazu nur das nothwendige Werkzeug. Sie wünscht darum des Königs eigenen Tod; ja, sie sinnt auf ein langsames Gift, an dem er verschmachten soll, während ihn die zärtlichste Pflege und Sorgfalt mit falschem Scheine berücken sollte bis zuletzt! Und doch stand ihr der Lebende so wenig im Wege! Sie vermochte Alles über ihn, im Hause und im Staate. Sie verleidete ihm die liebste Tochter, verbannte den Pflegesohn, an dem er eine Stütze gehabt hätte; sie darf den König kränken, und er kauft ihr ihr Unrecht ab, nur um gut Freund mit ihr zu bleiben; *sie* ist es, die den römischen Tribut aufkündigt, obwohl Treue und Dank dem Cymbeline, der dem Cäsar persönlich verpflichtet war, geboten, ihn fortzuerlegen, und ihn darum nachher bewegen, auch trotz des Sieges ihn freiwillig wieder zu bezahlen. Der König ist trostlos, als sein Weib bei dem Ausbruche des Krieges krank ist, so sehr war sie Mann gegen ihn. Als ihm kund wird, daß sie nur die Größe, nicht *ihn* geliebt, daß sie seinem Leben nachgestellt, daß sie über ihres Sohnes Verschwinden, weil dieß alle ihre Laster zwecklos gemacht, dem Wahnsinne und dem Tode verfallen sei, so muß er gestehen, daß

er ihr ihre Laster selber nicht geglaubt hätte außer in ihrem Tode, und mit einem Ausspruche, der ihre vollkommene Falschheit und Heuchelei ebenso charakterisirt, wie seine rührende Schwäche, sagt er: es wäre lasterhaft gewesen, ihr zu mistrauen.

Zu diesem Schreckbilde von gescheidter Bosheit und Verstellung ist ihr Sohn Cloten ein Gegenstück an verstellungsunfähiger Rohheit und dummgerader Plumpheit. Eine äußere Gestalt wie der königliche Leonatus, wenn man den Kopf hinweg denkt, ist er innerlich dessen reiner Gegensatz; gegen dieß Meisterstück von Mannesbildung ein nicht fertig gewordener Mensch; gegen den armen Pflegesohn voll natürlichem Adel des Wesens und voll von der Gelassenheit des ächten Selbstgefühls ein Prinz von der niedrigsten und gemeinsten Natur, voll von dem brutalen Hochmuthe, der selbst in dem Hochgestellten die Züge des Bauernstolzes annimmt; ein Körperklotz ohne Seele, dessen polternde und sprudelnde Sprache die Leerheit seines Kopfes und die Rohheit seines Gemüthes zugleich ausdrückt. Ein tölpelhafterer Werber um die süße Imogen war nicht wohl aufzustellen. Wie oft er Rath hält mit seinem Spiegel, wie eingenommen er von sich und seinem Range ist, wie geschickt ihn die Mutter anstiftet, gefällige Ständchen zu bringen, er muß es doch selbst gestehen, daß er den Liebesprozeß nicht versteht; und wir überzeugen uns davon selbst, wenn er die treuen Frauen der Imogen so plump bestechen will, wenn er seine einstudirten Zureden

bei ihr selber anbringt und die Geduld des sanftesten Geschöpfes zu Ende bringt. Zu grobköpfig zum Verleumden verunglimpft er ihren Leonatus, um ihn ihr zu verleiden, und muß dafür hören, daß sie ihn für zu niedrig hält, nur dessen Knecht zu sein. Von diesem Augenblicke an treibt ihn der gekränkte Hochmuth zu blinder Rache; er geht auf Ränke aus wie seine Mutter und sucht, immer gleich ungeschickt und dünkelhaft, den Pisanio sich zu gewinnen; er will Leonatus tödten, der Imogen die äußerste Schmach anthun und sie dann verstoßen. Er weiß, daß seine Mutter Herrin über Cymbeline ist, und wagt daher Alles. Den persönlichen Zusammenstoß mit Leonatus fürchtet er nicht; er ist zu unerfahren, um eine Vorstellung von Gefahr und ein Maas seiner und fremder Kräfte zu haben; mit dem Urtheile entgeht ihm der Sinn der Furcht. Dazu macht der Haß ihn blind, die dumme Einbildung läßt ihn kecke Bravaden ausstoßen, die Verwöhnung macht ihn an sein Heldenthum glauben. Wenn er die Nächte durch in schlechter Gesellschaft unter Fluchen und Schwören spielte, schlug er wohl dem Mitspieler die Kugel auf den Kopf, und das trugen die Hofleute gemeinhin, ohne Genugthuung zu fordern, und wenn sie einer forderte, weigerte er sie dem Unebenbürtigen. Das gab seiner rohen Händelsucht wie seiner Einbildung Nahrung; geht doch Posthumus selber einmal seinem Degen aus dem Wege; er würde ihm mit derselben Dummdreistigkeit begegnet sein, mit der er dem viel jüngeren Guiderius begegnete, dem er erliegt. Man

hat diesen Charakter obsolet genannt; ich weiß nicht, ob er nicht, stark gezeichnet wie er ist, der ewige Typus des in Nichtigkeit aufgewachsenen und zu rohem Dünkel erzogenen Mannes der Privilegien, des Adels, des Hofes sein wird. Sein Abbild muß man unter dem Offizierstande suchen; dort wenigstens hatte es Miß Seward nach einem ihrer Briefe genau getroffen. In einem Capitaine ihrer Bekanntschaft fand sie ganz die nichtssagende Finsterheit des Gesichts, den unsicheren Gang, das Herausplatzen der Rede, die geschäftige Unbedeutendheit, die fieberischen Anfälle von Muth, die eigensinnige Mürrischkeit, die launische Bosheit und selbst die gelegentlichen Streiflichter von Verstand unter Wolken von Thorheit, Eigenschaften, die allerdings ganz in der Anlage dieses Charakters gegeben sind.

Mitten aus dieser so beschaffenen Hofwelt, neben diesen nichtigen, bösartigen, rohen Gebietern und unter den heuchelnden Geschöpfen, die sie umgeben, heben sich nun zwei Figuren ab, auf die der ganze Glanz und Preis einer vollendeten Menschheit geworfen zu sein scheint. Nirgends, in keinem seiner Stücke, hat Shakespeare so ideelle Gestalten gleich auf der Schwelle des Einganges so nachdrucksvoll angekündigt. Der Pflegesohn Cymbeline's, Leonatus Posthumus, ist der Sohn eines Sicilius, der mit Ruhm dem Könige Tenantius, dem Vater Cymbeline's, gedient hatte. Zwei ältere Brüder des Leonatus fielen für das Vaterland, der Vater folgte ihnen nach, in Gram gestorben; die hinterlassene Wittwe gebar den Posthumus nach

des Vaters Tode und starb über der Geburt. So durch die Verdienste seiner Familie mehr als Bellarius dem Throne und Hofe empfohlen, ist es Leonatus noch mehr durch seine persönliche Bedeutung. Er lohnte die Erziehung mit frühreifer Bildung und steht in frischer Jugend als Beispiel einer vollkommenen Männlichkeit da. Ohne daß wir selber noch den Handlungen des Jünglings, den thatsächlichen Beweisen seines Werthes nachspähen, hören wir aus dem Munde der Hofleute gleich am Eingange seinen fast übertriebenen Preis, und haben wenigstens den redenden Beweis von der allgemeinen Achtung, in der er steht, die selbst den Neid entwaffnet hat. Sie sagen, er gälte der Jugend als ein Muster, den Reiferen als ein Spiegel, den Alten sei er ein Kind, das Greise wie Thoren gängelte. Sie bezeichnen eine vollendete Harmonie seiner Natur, indem sie ihn ohne Gleichen nennen an innerem Werth und äußerer Schönheit. Nicht der bestochenen Imogen allein schien er das Antlitz Jupiters, die Schenkel des Mars, die Füße des Mercur, den Arm des Hercules zu haben, auch Jachimo sagt, er säße unter Menschen wie ein herabgestiegener Gott. Derselbe Mann nennt ihn in der Stunde seiner Reue „den Besten von Allen unter den Seltensten aus der Zahl der Guten“; seine Ruhe vergleicht er der der Tugend selbst; und auch die boshafte Königin scheint die Weisheit anzuerkennen, die ihn Maas und Geduld gelehrt. So lobt diesen Mann jede Zunge; was ihn aber am höchsten hebt, ist die Wahl der Imogen. Denn sie ist als Weib

fast noch vollkommener als Er als Mann, obwohl sie ihn weit über ihre eigene Höhe schätzt. In köstlicher Bescheidenheit schiebt jedes von ihnen den Preis dem andern zu; ich tauschte, sagt Leonatus zu Imogen, mein armes Selbst gegen dich aus zu deinem so unendlichen Verluste; und sie nennt ihn vor ihrem Vater einen Mann, der jeder Frau werth sei, und sie fast um den ganzen Preis überzahle! Sie wie Er erscheint in Aller Augen als der Phönix ihres Geschlechtes, als die Unvergleichliche der Zeit. Wie Er mit den Götterbildern verglichen wird, so findet sie selbst der Menschenverächter Jachimo als einen himmlischen Engel, und Bellarius möchte sie beim ersten Anblicke für eine Gottheit, eine Fee oder ein irdisches Wunderbild halten; den Göttergestalten entsprechend, denen sie den Posthumus vergleicht, könnte dieser sie Hebe und Psyche zugleich nennen. Der Eindruck, den sie auf Bellarius' Söhne macht, die den scharfen äußeren Sinn des Wilden mit dem Zartgefühle und Urtheile des Gebildetsten verbinden, ist der eines Wesens voll bezaubernder Huld und Unschuld. Dem rohen Cloten scheint sie von allen Frauen das Beste zu besitzen, und Lucius, dem sie als Page dient, findet, daß Niemand einen Diener habe so gut, so pflichtgetreu, so fleißig und aufmerksam, so treu, geschickt und weiblich pflegsam.

Dieses seltene Paar nun hat sich ohne Wissen der Eltern Imogen's in Jupiters Tempel vermählt; die Königstochter, in einem Abscheu ihrer ganzen Natur vor Cloten, übergab sich dem verwaisten Pflegebruder, mit dem sie den

Thron von Britannien zu schmücken meinte; sie warf den Weih weg und wählte den Adler. Sie haben einen eigenmächtigen Ehebund eingegangen, wie Romeo mit Julie, wie Othello mit Desdemona. Aber welche andere Naturen thun hier diesen Schritt, unter welchen anderen Verhältnissen und mit wie anderem Verhalten! Aus den Zügen dieser Charaktere, aus den Zügen der Geschichte ihrer Liebe ahnen wir sogleich, daß hier ganz anders befestigte Seelen ein zwar gewagtes Schicksal ganz anders steuern werden, als der heftige Romeo, als der finstere Othello. Kein frischer Sturm von Leidenschaft hat den Leonatus zu Imogen, wie Romeo zu Julie, getragen; sie waren miteinander aufgewachsen, er ward ihr „Anbeter" aus Ueberzeugung und langem Umgang, es ist eine langsam gezeitigte und längst reife Liebe, die sie vereinigt; der Schritt zur Vermählung war eine Nothwehr gegen den Ehrgeiz der Stiefmutter; Imogen hat als die Thronerbin auf einen würdigen Ehegenossen zu denken; verwaist mitten in ihrer Familie, ihrer Brüder beraubt, sucht sie mit klaren Sinnen nach einer Stütze für sich und für das Land; in Cloten's Annahme hätte sie mehr gethan als die kindliche Pflicht, und weniger als die patriotische verlangte. Die eingegangene Ehe zu verheimlichen, fühlen Beide keinen Grund in sich; der König, in's Herz dadurch getroffen, verbannt den Gatten und bestimmt die Tochter dem Gefängniß. Keine Widersetzlichkeit, kein Entführungsgedanke, keine Verzweiflung oder kleinmüthiges Verzagen, keine Verwünschung und Unge-

duld, bei Keinem von Beiden. Sie weicht des Vaters Zorn, sie heißt den neuen Gemahl von dannen ziehen, sie fügt sich darein, das stündliche Ziel erzürnter Blicke zu sein; aber ihr Trost ist sein Leben und ihre Treue; sie behält gewissenhaft dem Vater ihre heilige Kindespflicht vor, aber über ihren Bund soll sein Grimm keine Macht haben. Sollte es dem angebeteten Leonatus irgend schwerer geworden sein, seine Imogen, als einst dem Bellarius, des Königs Söhne zu entführen? Er denkt daran nicht. In der edelsten Fassung des Gemüthes nimmt er innigen aber raschen Abschied; den Abgehenden fällt der rohe Cloten an, reizt ihn und fordert ihn; er konnte ihn im gerechten Zweikampfe, im Stande der Abwehr erschlagen; er thut es nicht; er läßt nicht einmal seine Geduld von ihm verwunden und geht verächtlich, spielend an ihm vorüber. In Italien lebt er ruhig bei seinem Gastfreunde in stolzer Geduld; er thut nichts, den König zu versöhnen oder zu gewinnen; er wartet, daß auf diesen Winter Sommer folgt, denn er ist der unverbrüchlichen Treue seines Weibes für alle Zukunft sicher; er sieht sie für ein unverdientes, unschätzbares Geschenk der Götter an, und überläßt es ihnen vertrauend, ihm ihr Geschenk auch zu erhalten. In ähnlicher Stimmung bleibt auch sie zurück. Wie tief ihr Schmerz um ihre Trennung geht, sie duldet auch das Unduldbarere noch, die lästige Zudringlichkeit ihres groben Bewerbers; keine Verbitterung faßt sie an; ja das entschwundene äußere Glück ersetzt sie sich durch die innere

Seligkeit des süßesten Gedankenlebens, in dem sie mit ihrem Leonat verbunden bleibt.

Wie reizvoll hat uns der Dichter in dieß Gemüths- und Phantasieleben hineinblicken lassen! Im Augenblick des Abschiedes, wo der größere Schmerz sie stumpf macht gegen ihres Vaters Zorn, ankert sie in selbstvergessenem Harm auf dem scheidenden Gatten; sie vergaß was sie sich ausgedacht hatte zu thun und zu sagen. Sie hatte einen Kuß zwischen zwei beschwörende Worte setzen und ihm einen Eid abnehmen wollen, daß die italischen Schönen ihre Liebe nicht beeinträchtigen sollten; sie wollte ihm sagen, zu welcher Zeit sie für ihn betend im Himmel sein würde; zu welchen Stunden er ihr in frommen Gedanken begegnen solle. Wie er weg ist, schickt sie ihm den treuen Diener nach, den Er in ähnlicher Sorglichkeit der Vereinsamten zurücklassen wollte; er soll das Letzte von ihm hören und sehen, obgleich er ihr darin nicht genug thun kann; sie rechnet ihm vor, wie viel weiter ihr sehnsüchtiger Blick ihn verfolgt haben würde. Nachdem er weg ist, ist sie nur mit ihm, „der obersten Krone ihres Grames“ beschäftigt; wenn ihr Gesellschaft gemeldet wird: „wer mag das sein? Pfui!“ — sie fühlt sich in ihrer Einsamkeit am Glücklichsten. Wenn sein Name genannt wird, Nachrichten von ihm kommen, wechselt sie ihre Farbe in freudigem Schreck. Seine Briefe trägt sie an ihrem Herzen. Ehe sie sie öffnet, betet sie in rührend holder Freude um gute Neuigkeiten, von seiner Liebe, Gesundheit, Zufriedenheit, nur nicht Zufriedenheit

mit ihrer Trennung. Betend, wie sie es ihm sagen wollte, geht sie um Mitternacht mit der Erinnerung an ihn, mit einem Kuß auf sein Armband, zu Bette; des Nachts weint sie an ihn gedenkend zwischen einem Glockenschlag und dem anderen.

Imogen ist oft und mit Recht als das lieblichste und kunstloseste weibliche Wesen gefunden worden, das Shakespeare geschildert hat. Ihre Erscheinung breitet Wärme, Duft und Glanz über das ganze Drama. Wahrer und einfacher als Portia und Isabella, ist sie selbst idealer. In der harmonischsten Mischung verbindet sie äußere Anmuth mit sittlicher Schönheit, Beides mit frischer Unmittelbarkeit des Gefühls und der hellsten Klarheit des Verstandes. Sie ist die Summe und der Inbegriff der schönen Weiblichkeit, wie sie zuletzt des Dichters Ideal war. Man kann zweifeln, ob in aller Dichtung ein zweites so reizendes Geschöpf in so treuer Naturwahrheit geschildert sei. Dabei ist das Gemälde ausgeführt, wie es sonst nur der breitere Raum der erzählenden Dichtung gestattet. Imogen ist neben Hamlet der detaillirteste Charakter in Shakespeare's Dichtung; die Züge ihres Wesens sind kaum zu erschöpfen; der Dichter entschädigt mit diesem ausgemalten Bilde eines Weibes dieser naiven Art für die vielen Skizzen, die er von ähnlichen Naturen in den Dramen dieser Periode nur umrissen hat. Wenn er uns in Imogen's Schlafzimmer versetzt, so ist es so lebendig, als ob wir die Atmosphäre sinnlich empfänden. Nicht allein, daß uns

ihre äußere Schönheit genannt und geschildert ist, wir sehen auch, schon in der Lectüre, die anmuthigen Bewegungen, die ihr so wohl stehen, wir werden mit allen ihren Begabungen bekannt: wie sie schön singt, wie sie würzig kocht, als ob sie Juno's Krankenwärterin wäre, wie ihr Putz sie zierlich kleidet, daß er der Neid der Götterkönigin ist. Aber über diese äußeren Eigenschaften weit hinweg gehen ihre inneren Vorzüge. Und diese uns klar zu machen, ist darum für uns ein Hauptgeschäft, weil dieses der Hauptcharakter des Stückes ist, der zu dessen Sinn auf dem Hauptwege hinleitet.

Der Grundzug dieser Natur, der sich in den wunderbar verschiedensten Lagen, in die der Dichter Imogen gebracht hat, überall und immer wieder bewährt, ist ihre geistige Frische und Gesundheit. In der ungetrübtesten Klarheit des Sinnes, in der unbeflecktesten Reinheit des Gemüthes spiegelt sich jedes äußere Verhältniß unverzerrt und unverzogen in Imogen's Innerem wieder und jeder Anforderung gegenüber bewegt sie sich mit dem richtigsten Instinkte einer eben so sinnigen als practischen Natur. Reich an Gefühl wird sie doch niemals empfindsam, reich an Phantasie niemals phantastisch, voll wahrer, schmerzlich inniger Liebe nie von krankhafter Leidenschaft berührt. Der mächtigsten Bewegungen ihrer Seele ist sie Meister, die Fassung liegt neben ihren stärksten Erregungen, und hinter den Ergüssen ihrer heftigsten Gefühle die taktvollsten Handlungen, selbst wo es kühne Entschlüsse gilt. Wir haben

gesehen, wie unbekümmert und ohne Gewissenszweifel sie den großen Schritt ihrer Vermählung that, nachdem sie die Unvermeidlichkeit erkannt hatte. Wir haben gesehen, wie besonnen sie die Pflicht zwischen Vater und Gatten wog, wie still gefaßt sie sich in die Nothwendigkeit der Trennung fügte. Mit eben dieser Ruhe erträgt sie die Folgen dieser Trennung. Ausgesetzt dem Zorn des Vaters, der Falschheit der Stiefmutter, dem Dringen des rohen Cloten, erduldet sie Alles in jener Gemüthsruhe der glücklichen Frauennatur, die sich unangenehme Gedanken fern zu halten, in freundlichen Erinnerungen die drückende Gegenwart zu vergessen weiß. Die Leute ihrer Umgebung, Pisanio, die Edeln des Hofs beklagen ihre gequälte Lage, sie selbst klagt kaum je darüber; erst als sie vor Cloten weggeflüchtet ist, übersieht sie, wie schwer der Druck seiner Belagerung auf ihr gelastet hatte. Kein böses Wort gegen Vater oder Mutter kommt über ihre Lippe, vor einem Dritten auch kein böses Wort über sie; in ihres Vaters Seele thut es ihr selbst weh, als die Rabenmutter gestorben ist, die ihr nach dem Leben gestellt hatte. Sie trägt Kränkungen nicht nach, und Leid und Lasten nicht übermäßig schwer. In dieser harmlosen Natur haften üble Eindrücke nicht allzu lange und sie plagt sich nicht mit zu vielen Bedenken; sie lebt im Zuge des beneidenswerthesten Instinktes, nicht in der Ueberlegenheit eines männlichen Geistes wie Portia, ohne die Blödigkeit Cordeliens, ohne den gedankenlosen Unbedacht Desdemona's, ohne Julia's

leichteres Blut. Von Natur aus heiter, frohsinnig, unbefangen, zum Glück geboren, zum Tragen geschult, hat sie nichts von einer wühlenden Leidenschaftlichkeit in sich, die ihr ein tragisches Loos weissagen, die sie selbst geschaffenem Unheil verloben könnte. Man sehe sie am Ende des Stückes, wo sie lange Leiden und schwere Enttäuschungen von sich schüttelnd schnell dem glücklichsten Wohlgefühle wiedergegeben ist, wie bald sie gegen ihre Brüder neckisch und muthwillig wird, wie ihre Augen leuchtend umgehen und zu jedem anders sprechen: und man fühlt, daß dieß Wesen in jede Lage geschickt, jeder Prüfung gewachsen, jedem Verhältniß sein Recht anzuthun von der Natur wunderbar ausgestattet ist.

Die Prüfungen bleiben nicht aus. Es kommt die Stunde an sie, wo der Verleumder (Jachimo) sie an ihres Posthumus Treue zweifeln macht, wo der Versucher ihre eigene Ehre angreift. Ihren Argwohn gegen Posthumus zu wecken ist nicht leicht. Bei Jachimo's ersten Andeutungen denkt sie an Krankheit; erst da er sehr deutlich wird, glaubt sie sich vergessen; dann will sie in stummen Schmerz versunken nichts weiter hören. Jachimo muthet ihr an, sich zu rächen, ohne noch zu sagen, welche Rache er meine; aber gegen Posthumus hätte Imogen keine Rache. Nicht etwa darum, daß sie in ihrem Taubensinn keine Aufwallung des Blutes anwandelte, o nein! als sie den Pisanio im Verdacht des Mordes hat, ruft sie alle Flüche auf diesen herab, die die tolle Hecuba über die Griechen schleu-

derte und legt die ihren hinzu; aber gegen Posthumus hätte sie keinen. Hierauf, da Jachimo seinen Racheplan angibt, findet sie sich schnell über seine Absicht und aus der Verwirrung ihrer Gedanken zugleich zurecht; ihr erstes Wort ruft den Pisanio herbei, den Jachimo in seinem Zwecke entfernt hatte; sie beginnt in dem köstlichsten Takte und in der Entschlossenheit der Unschuld mit sichernden Handlungen, ehe sie dem erzürnten Herzen die Worte der Abwehr und Schmähung leiht. Und wieder, wie Jachimo seine ernstliche Versuchung blos für eine verstellte Prüfung ausgibt, glaubt sie ihm, der ihr von Posthumus als ein Ehrenmann empfohlen ist, auf sein Eines Wort, nimmt ohne Nachgefühl den Stachel aus ihrem Herzen und findet rasch den Anstand und die Höflichkeit gegen den Gast und den Freund ihres Mannes wieder. Weitblickende Menschenkenntniß ist dem Weibe dieser Naturart nicht eigen; die Königin, die tiefe Heuchlerin, die sie täglich um sich hat, kennt Imogen, nachdem sie sie einmal durchschaut hatte, für immer; aber dem Fremden gegenüber verharrt sie in ihrer Harmlosigkeit ohne Arg. Sie nimmt das Böse über Posthumus etwas schwergläubig auf, leichtgläubig gern das Gute über ihn; sie fühlt nichts Verletzendes in der Prüfung, selbst wenn sie sie von Posthumus angelegt dächte, aber sie denkt überhaupt nicht darüber; sie glaubte ihn einen Augenblick abtrünnig, jetzt weiß sie daß er ihr treu ist, nun ist Alles gut und für sie kein Grund mehr zum Grübeln.

Wir sehen, die Versuchung ihrer Treue prallt macht-

los an ihr ab; die Wälle ihrer Ehre sind ganz mühelos vertheidigt; wie ihr bis dahin der Angriff auf sie undenkbar war, so müßte er es dem Meister der Verführung hinfort selber sein. Der Dichter schildert uns aber eine fortdauernde Belagerung des vereinsamten Wesens und er zeigt uns zugleich das Palladium, das dessen Uneinnehmbarkeit verbürgt. Wir sehen sie wieder am Abend nach Jachimo's Besuche, bis Mitternacht lesend, bedacht um vier Uhr schon wieder aufzustehen. Sie las die Mythe von Philomele, bis zu der Stelle, wo sie sich dem Verführer Tereus ergibt. Diese Geschichte und die Erfahrung des Tages liegen ihr nur dunkel im Gemüthe, indem sie ihr kurzes Gebet spricht, sich dem Schutz der Götter empfiehlt und bittet, sie vor Feen und Versuchern zu bewahren. Sie schläft dann ruhig ein; ihre Phantasie ist nicht aufgeregt; ihr gesundes Blut ist nicht rasch zu sinnlichen Aufwallungen; selbst ihrem Geliebten pflegte sie oft auch erlaubte Liebkosungen mit rosiger Sittsamkeit zu wehren. Pisanio rechnet es ihr als einen Ruhm an, daß sie mehr götter- als weibergleich Stürme bestehe, die manche Tugend besiegen würden. Aber sie selbst hätte nicht den Sinn, die Abwehr dieser Stürme sich irgend als ein Verdienst auszulegen. Vollends wenn die Abwehr Cloten's damit gemeint wäre! Und doch ist es dieser, dessen „Belagerung" sie endlich aus der Ruhe ihrer passiven Vertheidigung herausreißt und zu einem förmlichen Ausfall reizt. Aber freilich nicht durch einen Versuch auf ihre Treue. Nur da er es wagt, ihr in's

Angesicht ihren Posthumus mit rohen Schimpfworten zu verunglimpfen, da regt sich ihr die Galle, die ihr nicht fehlt, da verliert sie Geduld und Ruhe, vergißt der Frauensitte und weist ihn mit herben Schmähungen erbittert zurück; denn sie wüßte auch Ruhe und Freundlichkeit nicht zu erkünsteln, wenn ihr einmal die Empörung im Herzen sitzt. Mit dieser Einen Selbstvergessenheit ruft sie nun neue und härtere Prüfungen auf sich herab. Cloten schmiedet nun Plane gegen ihre Ehre und ihres Posthumus Leben. Eine täuschende Aussicht wird ihr gegeben, den heimgekehrten Gatten in Wales zu treffen. Nun, nach diesen Bestürmungen, nach diesem offenen Zerwürfniß mit Cloten, in überreizter Sehnsucht, vergißt sie plötzlich der Rücksicht auf die Eltern und rüstet sich ohne alles Bedenken, den Hof zu verlassen; ihre ungestümen Fragen nach dem Einen Gegenstande ihrer Gedanken drängen sich, eine wichtiger als die andere, und die letzte immer die drängendste; ihre Freude, ihr Entzücken, ihre Sorglosigkeit um die Folgen dieses begehrten Wiedersehens sind gleich groß. Wenn wir die Stärke ihrer Liebe vorher nicht aus ihrer gesetzten Ruhe erkennen konnten, so müßten wir sie jetzt aus dem Uebermaas ihrer stürmischen Sehnsucht erkennen. Wir würden zweifeln, ob wir dasselbe stillruhige Wesen vor uns hätten, wenn nicht die Vorsicht und Bedachtsamkeit, mit der sie die heimliche Reise rüstet, uns bewiese, daß sie auch jetzt noch dieselbe Besonnene ist wie früher.

Aus der Höhe der glücklichen Hoffnung auf ein Wie-

derſehen mit Leonatus ſoll ſie in die Tiefe des Jammers geſtürzt werden. Sie muß erfahren, daß ihr Gatte ſie für treulos hält und ſeinem Diener ſie zu tödten befahl. Dieß zu leſen, zerſchneidet ihr das Wort in der Kehle. Nicht aber bleibt ſie, wie Desdemona Othello gegenüber, ſtumm und verſtockt; bald findet ſie die rührenden Klagen und Betheuerungen, die für Piſanio die Beweiſe ihrer Unſchuld ſind. Sie denkt an Jachimo's Verleumdungen zurück, ſie hält ſie nun für wahr. Zu denken, daß er auch ſie bei Poſthumus verleumdet haben könne, wie ihn bei ihr, dieß ginge weit über ihre Vorſtellung von der Größe menſchlicher Bosheit hinaus. Den unmenſchlichen Befehl des Gatten kann ſie ſich nur erklären, wenn ſie ihn treulos von ihr abgefallen denkt; bis zum Sterben gehorſam bietet ſich das Lamm dem Schlächter willig zum Opfer dar. Da ihr Piſanio Mitleid zeigt, ihr Hoffnung gibt, daß Alles auf Misverſtändniß, auf Verleumdung beruhe, richtet ſich ihre gedrückte Seele ſchleunig wieder empor. Ihr Verſtand hat nichts, den Grauſamen zu rechtfertigen, ihr Gemüth wehrt ihr in dunklem Gefühle die Verzweiflung ab. Auch jetzt wandelt ſie keine Regung der Rache oder des Haſſes an; ſie hat nur Sinn für den Gedanken ihn wiederzuſehen und ihn zu retten, denn ſie glaubt an ſeine Reue. Die gute Seele fühlt nur Mitleid mit dem Verfolger, die Gekränkte Bedauern mit dem Kränker. Sie beſinnt ſich, daß die Verräther in ſolchen Fällen ſchlimmer daran ſind als die Verrathenen, daß Reue ihn anfaſſen werde, wenn er an ſeiner

jetzigen Verführerin erst gesättigt sei; daß ihn dann die Erinnerung quälen werde an sie, die so viele fürstliche Freier abgewiesen habe um ihn, und daß er dann erkennen werde, dieß sei kein gewöhnliches Thun sondern ein seltener Zug gewesen. Der Leser wird fühlen, wie tausendkünstlerisch hier wieder der Dichter unter gegebenen Verhältnissen und Seelenlagen einen Fehler in die reizendste Tugend kleidet? wie in diesem Augenblicke, wo Imogen im Eifer mit dem lieben Sünder rechtet, in diesem Eigenlobe der köstlichste Duft liegt, weil das verletzte reinste Selbstgefühl, die gekränkte tiefste Empfindung, die verschmähte hingegebenste Liebe aus ihm spricht?

In dieser Lage der Verzweiflung ist sie immer gleich gefaßt und muthig, jedes Mittel zur Wiedervereinigung mit ihm zu ergreifen bereit, wenn es auch Gefahr, nur nicht Tod für ihre Sittsamkeit ist. Sie will auf Pisanio's Rath den Gatten in Rom aufsuchen, den Hof, die Eltern, England verlassen, in Männertracht in Lucius' Dienste gehen. Der Dichter läßt sie wie seine Julia, seine Portia, Viola, Rosalinde, Jessica, Pagenkleider anlegen, ein Lieblingseffect der damaligen Bühne, zu dem die Sitte einlud, daß die Frauen von Knaben gespielt wurden. In diesem Falle ist die Verkleidung von ganz besonderem Reize, weil Imogen mit dem weiblichen Kleide die weibliche Natur abzulegen ganz unfähig ist. Pisanio heißt sie Schüchternheit und Zartgefühl aufgeben, „der Frauen Begleiterinnen, ja richtiger der Frauen' liebliches Selbst.“ In

diesen Worten ist das weibliche Wesen Imogen's ganz umschrieben. Und eben dieß Wesen soll sie nun vertauschen mit Keckheit, soll zänkisch werden wie ein Wiesel, schnell in Antworten, fertig im Spotte, wie alle jene Rosalinden sind. Das unternimmt sie, aber es auszuführen vermag sie nicht. Glücklich, daß sie auf ihrer Mannesfahrt nur auf die jungfräulichen Brüder in der Höhle und auf den „heiligen" Lucius stößt, sonst hätte ihre Schüchternheit und zartes Wesen frühe ihr Geschlecht verrathen. Vergißt sie doch zuletzt, im weiten Kreise des Lagers, als sie ihren Posthumus wiedersieht, im unbewußten Drange der Gefühle ihre Männerrolle plötzlich und verräth sich ohne Besinnen.

Wie entzückend ist sie in der Höhle ihrer Brüder, da sie unerwartet auf diese „freundlichen Geschöpfe" trifft, die ihrem Wesen nach noch mehr als nach dem Blute ihre Geschwister sind! So reizende Idyllen, wie diese Scenen, sind wohl nicht wieder geschrieben worden; diese Auftritte, sagte Schlegel, könnten eine ganz erstorbene Einbildungskraft neu zur Poesie beleben. Sie kommt verirrt, entkräftet in die leere Höhle, ißt, betet für die Bewohner und will für ihre Nahrung Geld zurücklassen, da wird sie überrascht von den Einsiedlern, die sie aufnehmen mit ihrer natürlichen Freude an allem menschlichen Wesen, bald sich bezaubert fühlen von dem Reiz ihrer Erscheinung, dann noch wärmeren Antheil an ihr nehmen, nachdem sie mit scharfem Sinne ihr abgemerkt, wie Gram und Geduld ihre Wur-

zeln in ihrem Gemüthe — in demselben, noch immer zum Ertragen starken Gemüthe — zusammenschlagen. Aber auch sie ihrerseits fühlt sich eben so mächtig angezogen. Unter so guten Menschen hätte sich ihr Gram bald gelindert, ja sie hätte ihren Weg zu Lucius, zu Posthumus vielleicht vergessen! Nicht daß ein weibliches Gefühl sie zu den liebenswürdigen Jungen hingezogen hätte! Der Dichter hat achtsam gesorgt, diese Vermuthung nicht in uns aufkommen zu lassen. Die Brüder in ihrem witternden Instinkte fühlen bald heraus, daß dieser schöne Knabe mehr zum Weibe als zum Manne geschaffen sei; wie sie ihnen alle häuslichen Geschäfte in natürlichem Triebe abnimmt, wie sie sie auf die Jagd treibt, rücksichtsvoll, daß ihre Gewohnheit nicht gebrochen werde, das macht, daß sie sie ihr Hausweib nennen und daß ihr Guiderius sagt, wenn sie ein Mädchen wäre, würde er stark um sie werben. Aber sie in ihrer weiblichen Sphäre kommt dem nicht entgegen. Sie hat hier plötzlich gefunden, was sie nicht auf der Welt geahnt hatte, Geschöpfe, die von Seiten ihrer unberührten Unschuld selbst ihren Posthumus übertreffen; wie natürlich, daß bei diesem Anlasse die Erinnerung an Posthumus, ohne daß sich dieß ausspräche, nicht mehr so ungetrübt in ihr bleibt, daß sie an seine Falschheit zurückdenkt, daß sie sich die Möglichkeit vorspiegelt, daß der Wunsch in ihr aufsteigt, hier mit diesen Unschuldigen ein Leben der Unschuld zu leben, wo sie für die unsichere, ja verlorene Stütze eine andere gefunden hätte! Aber dennoch, ihre Treue für

Posthumus würde selbst hier nicht versucht werden! Geschlechtlich, als Imogen, ihn zu verlassen und Anderen anzugehören, dieser Gedanke rührt ihre fromme treue Seele gar auch jetzt nicht an. Verzeiht mir, in diese sinnvollen wie unschuldvollen Worte kleidet sich dieser schlummernde, aufkeimende Wunsch in ihr, „verzeiht mir Götter, ich möchte mein Geschlecht verändern, ihr Genosse zu sein, da Leonatus falsch ist!“

Dieser Wunsch, unter den Bewohnern der Höhle, unbeschadet ihrer heiligen Pflicht gegen Posthumus, zu weilen, hat noch in einem anderen Zuge Imogen's seinen Grund, der mit ihrer gesunden Einfalt, mit ihrem natürlichen Blick in eine Welt voll Unnatur zusammenhängt. Sie war am Hofe, mitten unter Ränken und Schlechtigkeiten wahr, schlicht und schuldlos geblieben. Sie konnte sich so erhalten wesentlich nur in Kraft jener weiblichen Eigenheit, gehässige Außendinge nicht auf sich wirken zu lassen. In geheimer Tiefe aber arbeitete dabei ein Trieb in ihr mit, der sie überhaupt aus dem Glanz des höheren Lebens hinwegzieht, obgleich man ihr nur dieses als den Inbegriff alles wahren Lebens gerühmt, Alles außer dem Hofe als wild bezeichnet hatte. Gleich bei der Katastrophe von Posthumus' Verbannung wünscht sie sich eine Schäferin zu sein und ihn des Nachbarhirten Sohn; sie würde sich glücklich preisen, wenn sie mit ihren Brüdern geraubt worden wäre; elend fühlt sie sich mit ihrer Sehnsucht im Glanze der Würde; gesegnet scheinen ihr die, denen, wie niedrig

sie auch seien, ihre ehrbaren Wünsche in Erfüllung gehen. Hier in der Höhle der Brüder begegnet sie nun den Geschöpfen, die ihr beweisen, daß man sie immer getäuscht, daß ihr innerer Zug sie besser geleitet habe, „daß die herrschende See Ungeheuer erzeugt, die armen dienstbaren Bäche aber süße Fische zur Nahrung geben". Hier in der Höhle besinnt sie sich daher auf den Satz, der ihre innerste Meinung ausspricht: Menschen und Menschen sollten Brüder sein, statt daß sich der Staub von dem gleichen Staube an Würde unterscheiden will! Sie hegt diese Meinung nicht allein aus angeborener Neigung zum Stillleben, wie es Frauen gemäßer ist, nicht allein aus der leidigen Erfahrung, die sie im großen Leben gemacht hat, sie hegt sie auch darum, weil sie viel lieber den Thron als ihren Posthumus lassen würde. Darum entfällt ihr hier in der Höhle der Wunsch, es möchten diese Knaben Geschwister von ihr sein; „dann wäre ihr Werth geringer und sie von mehr gleichem Ballast mit ihrem Posthumus." Wie das königliche Blut in diesen Brüdern sich mit der Macht des natürlichen Triebes aus Niedrigkeit und Einsamkeit in das Weltleben hinaufsehnt, so sehnt sich in ihr das weibliche Blut umgekehrt und eben so natürlich aus dieser erkannten Welt der Ränke hinweg zu Eingezogenheit und Stillleben.

Wir blicken also durch jenen Wunsch Imogen's, in der Höhle bleiben zu können, auf einen entfernteren Hintergrund ihres Wesens hindurch; aber den nächsten Anlaß wollen wir darüber nicht vergessen: es hatte sie der Schmerz

über Posthumus' Untreue und Grausamkeit angenagt und sie überdachte sich unwillkürlich den Fall, daß sie ihn doch für immer verloren hätte. Es hält sich Gram und Geduld, wie die Brüder fanden, noch immer in ihr die Wage; sie gehört ihm noch immer an, wenn er ihr angehören will; sie entfremdet sich ihm in Gedanken, für den Fall daß er treulos bleibt; dieselbe gesunde Natur wirkt auch nach der schlimmeren und schlimmsten Erfahrung in ihr fort; ihr Herz könnte vielleicht nach der Gewißheit seiner Untreue brechen, aber am gebrochenen Herzen um seine Treulosigkeit sterben würde sie nicht; auch nicht um seinen Tod. Der Dichter zeigt sie uns, erwacht aus ihrem Scheintode über Cloten's Leiche, die sie für Posthumus hält. Sie kehrt sich bei diesem Anblick entsetzt ab und hält sich noch für träumend. In Furcht zitternd vor der Bestätigung dessen, was ihr Auge gesehen, betet sie so abgekehrt um Erbarmen, wenn noch ein Mitleidstropfen im Himmel sei. Sie wendet sich zurück, und der Traum will nicht schwinden. Dann bricht ihr Schmerz aus, und ihr Verdacht und ihre Verwünschung fällt auf Pisanio, der ihr den gefährlichen Trank gegeben. Dennoch ist auch jetzt, nach dem äußersten was sie gesehen zu haben glaubte, ihr Schmerz gehalten, gemäßigt, wie durch etwas gepreßt; es ist der Schmerz um einen treulos gewordenen; dieser Stachel ist ihr geblieben und der Dichter hat nicht vergessen, selbst in dem Pathos dieser schrecklichsten Lage den Schmerz dieser alten Wunde durch den Schmerz der neuesten nicht ganz ver-

wischen zu lassen. So ist Imogen denn auch jetzt gefaßt, immer in der gleichen Kräftigkeit ihrer guten Natur, des Gatten Leiche zu bestatten und zu beweinen, und sich dann einem wildfremden Schicksale ausharrend hinzugeben. Und zuletzt, da sie gefangen in die Nähe ihres Vaters gebracht wird, unter der Masse von Menschen, ist das gedrückte Gemüth der Dulderin doch erleichtert genug, sind ihre Augen, die auf Vater und Brüdern zu ruhen haben, hell und umschauend genug, unter den Gefangenen ihren Versucher Jachimo, an seiner Hand ihres Posthumus Ring zu erkennen, und dadurch die Entwickelung der seltsamen Knoten ihrer Geschicke herbeizuführen.

Diese Knoten waren zuerst geschürzt worden durch Posthumus' abenteuerliche Wette auf Imogen's Treue. Dieß ist der Punkt, der diesem Stücke die Gunst aller feinsinnigen Leser und Leserinnen entzog. Wie war es möglich, daß der Dichter eine so unzarte Situation zum Ausgangspunkte eines so großartigen Gedichtes machen konnte? Wie vollends war es möglich und wie besteht es mit der psychologischen Wahrheit, daß diese Wette eingegangen wird gerade auf ein Weib von so ganz lieblich zarter Natur, und von einem Manne, der uns als das Muster- und Spiegelbild seines Geschlechtes angekündigt war? Wir haben auf diese Fragen zunächst eine schon oft gegebene Antwort zu wiederholen: Shakespeare fand diese Thatsache in der Sage, die er behandelte, und er behielt sie gewissenhaft bei als ein dichterisches Symbol. Ob sie wahrschein-

lich sei, oder nicht, er that Alles um sie möglich und um sie wahr zu machen. Leonatus war schon früher einmal in Frankreich gewesen und hatte dort schon einmal um seiner Imogen willen einen ähnlichen Handel gehabt. Damals war er jünger, eingebildeter, hitziger, von mehr Widerspruchsgeist als jetzt. Er pries schon damals seine Geliebte vor den französischen Frauen; sein Recht sollte nach Rittersitte mit dem Schwert im Gottesurtheil ausgemacht werden; die Sache wurde noch gütlich beigelegt. Den Franzosen, der damals den Vermittler machte, trifft der verbannte Posthumus zufällig bei seinem Wirthe Philario in Rom wieder. Den Abend vor seiner Ankunft hatten die Männer mit anderen Fremden beim Gelage den sehr ähnlichen Gegenstand, einen Streit über die Vorzüge ihrer Landsmänninnen; die Rede fällt also leicht auf jenen früheren Handel zurück, den Posthumus jetzt, gewiegter geworden in seinen Ansichten, noch immer nicht für eine leichte Sache ansieht wie der Franzose. Ein Stich von Jachimo auf seine Geliebte bringt Posthumus sogleich in eine gereizte Stimmung, die er mit seiner männlichen Ruhe meistert, bis er den Charakter des Italieners mehr und mehr kennen lernt. Jachimo ist ein Hofmann von flacher Weltlichkeit, den Shakespeare in der affectirten Sprache seiner „Wasserfliegen", der Osrick und Aehnlicher reden läßt; es ist an ihm aus der Novelle mehr der Charakter eines Wüstlings aus der Zeit Borgia's als eines Römers aus der Kaiserzeit hängen geblieben. Sein Name klingt fast wie

ein Diminutivum von Jago, und so zeigt er sich in seiner Denkart von den Menschen. Für irgend eine Größe und Tugend hat er nicht Sinn noch Glauben in sich. Wenn von Posthumus die Rede ist, so hat er eine Reihe von Dingen zur Hand, um seinen guten Ruf zu erklären, nur um nicht den Einen Grund, seine wirkliche Trefflichkeit, annehmen zu müssen, für den er keine Beziehung in sich hat. Die Einzelnen zu verkleinern mit Unglimpf oder Verleumdung, die ganze Menschheit verächtlich herabzuziehen, ist nicht gerade seine Natur, aber es ist ihm zur Gewohnheit geworden; von dem weiblichen Geschlechte denkt er wie ein Freibeuter, den immer Glück begleitete. Ihn ärgert der gute Name des Posthumus und sein ungemessener Preis der Imogen an sich; noch mehr die Zuversichtlichkeit, mit der er auf ihre Tugend und ihre Treue baut. Er regt seine Wette an und setzt sie gegen diese Zuversicht mehr als gegen Imogen's Ruf: er unternähme das, vermißt er sich, gegen jede Frau in der Welt. Unglaube an Sitte und Sittlichkeit erzeugt in dem niederen Menschen diese Denkart überhaupt, und der kleinliche giftige Neid heißt ihn die Wette bieten; in Posthumus aber ist es umgekehrt die große Ueberzeugung der Tugend und der Glaube an die Menschheit, die ihn erst gelassenen, dann gereizten Widerstand gegen Jachimo's Grundsätze und Anmaßungen setzen läßt; es ist die tiefe Empörung seiner sittlichen Natur, die ihn der gebotenen Wette näher rücken macht. Reizbar in sonst keinem Dinge, ist er es gerade nur in die-

sem Einen Punkte; und so oder ähnlich, scheint uns, wird sich in einem kräftigen Manne, der sich in einem sittlichen Natur- und Unschuldstande erhalten hat, die Unduldsamkeit gegen das prahlerische Laster immer äußern. Dem Franzosen wäre dieß ein Strohhalm, zu dessen Verfechtung ihn nichts versuchte; aber dem Posthumus ist es eine große Ehrensache, die beleidigte Menschheit zu vertreten. Nicht daß er sich in eifriger Don Quixoterie zu dieser Ritterschaft aufwürfe; nicht daß er sich leicht auflodernd zu dieser Wette hinzudrängte; er weicht ihr lange und absichtlich aus, obwohl er dem Jachimo nicht verhehlt, daß seine Anmaßung nicht allein Zurückweisung, sondern auch Strafe dazu verdiene. Erst da der Italiener seinen Schmutz noch ganz besonders auf den schneeweißen Schwan des Leonatus ausgießt und ihn höhnt, als müsse er doch, da er so ausweiche, Ursache zu fürchten haben, da setzt er sein Weib, auf deren Treue er ja mehr wagen durfte als dieß, in die Wette ein; *sie* soll zur Ehrenrettung des Geschlechtes das ihrige thun, und dann will er (darin liegt der Sinn, in dem er die Wette nimmt) *zu ihrer* Zurückweisung noch jene verdiente Strafe hinzufügen und mit dem Schwerte an Jachimo die schlechte Meinung und die Vermessenheit ahnden. In dieser sittlichen Empörung ist Posthumus nicht weniger derselbe seltene Mensch, wie in seinen übrigen Schritten. Seine Reizbarkeit aus so edlem Grunde hebt seine sonstige Ruhe und Besonnenheit erst recht in ihren Glanz, und diese seine überall bewährte Mäßigung wieder mahnt uns, diesen

Grund zwiefach zu bedenken, der ihn ausnahmsweise bei einem so unfeinen Handel in diese Erbitterung treibt. Besinnen wir uns, daß die eben so ruhige, die viel ruhigere Imogen eben so selten oder seltener, aber bei Einer, bei derselben Gelegenheit doch auch zu der ähnlichen Empörung getrieben worden ist: als der gemeine Cloten sich über ihren Posthumus zu erheben, und diesen herabzuziehen, wie Jachimo die Imogen zu verdächtigen, unternahm. Besinnen wir uns, daß ihre Verleugnung der Frauensitte, ihr Zornausbruch, ihre Flucht in dem Weibe nicht von weniger Selbstvergessenheit zeugt, als die Wette in dem Manne. Denn daß eine Selbstvergessenheit beidemale in Beider Schritten gelegen sei, das wollen wir nicht leugnen; das wollte der Dichter, so schön und entschuldbar in beiden Fällen die Beweggründe sind, selber nicht verreden oder verbergen, da er die Uebereilung auf beiden Seiten so empfindlich bestraft.

In dieser Bestrafung wirken Beider Fehler ineinander, nicht daß die Wette des Posthumus allein die ganze Kette ihrer Prüfungen verschuldet hätte. Wäre Imogen nicht, von Cloten's Belästigung ermüdet, sogleich nach Wales auf die trügerische Einladung aufgebrochen, so hätte ihr Pisanio auf der Stelle seinen blutigen Auftrag eröffnen müssen; die Beglaubigung ihres vorgegebenen Mordes (ihr Verschwinden) hätte gefehlt, Posthumus hätte Zeit zu unverspäteter Reue erhalten, Alles hätte sich milder entwickeln können. So aber wirkt Imogen selbst zur schein=

baren Ausführung der Rache mit, die Posthumus, auf Jachimo's Bericht hin, über sie verhängte und die dann so schwer auf ihn zurückfällt. Der schlaue Italiener kommt nach Rom zurück und feiert seinen falschen Triumph über den arglosen Briten. So schlimm er ist, so muß man sich hüten, ihn nicht schlimmer zu nehmen als so. Er hat den Unglauben an Menschen nicht angeboren, sondern eingesammelt, weil er auf tugendhafte Menschen nie traf. Der bloße Anblick Imogen's zeigt ihm, was er nie gesehen; er fühlt sogleich, daß hier ganz ungewöhnliche Waffen nöthig sein würden. Von ihr abgewiesen und beschämt, füllt ihn gegen sie nicht Haß und Bosheit, sondern Bewunderung an. Wirkte nicht der Stachel des schlechten Ehrgeizes in ihm fort, den Ruhm des Unwiderstehlichen zu behaupten, gälte es ihm nicht, sein halbes Vermögen und sein Leben zu sichern, so würde er wohl den Betrug vermieden haben, den er jetzt Posthumus spielt. Er spricht über Imogen die schreckliche Verleumdung aus, aber nicht in einer Freude, sie zu verleumden; er hüllt sich in Zweideutigkeiten, weder lügt er unnöthig, noch setzt er sie unnöthig herab. Wie er seinen Zweck, sich sicher zu stellen, erreicht hat, da wirkt die gemachte Erfahrung in ihm nach, die gesehene und geprüfte Tugend weckt sein Gewissen, die Scham seiner Schuld drückt ihn nieder und macht ihn in dem britischen Kampfe feige, das schnelle Geständniß seiner Schuld zeigt ihn zerknirscht von Reue und der Verzeihung würdig. Damals aber, als er an Posthumus seinen Siegesbericht ab-

stattete, war dieser um so bälder überzeugt, je kühler und ruhiger Jachimo erschien. Zu zweifeln war nach den vorliegenden Beweisen nicht; der unbetheiligte Philario selbst hält Jachimo für den Sieger. Nun folgt in Posthumus der furchtbare Ausbruch der Verzweiflung, der dunkle Blick in das verlorene versprechendste Leben. Eifersucht und beleidigte Ehre schüttelt seine Mannheit bis zu fassungsloser Wuth und den rücksichtslosesten Entschlüssen der Rache. Hier erscheint er fast ganz wie Othello. Wie in diesem, so liegt in Posthumus' Wesen nichts von der flach geselligen Heiterkeit, die mit glücklichem sanguinischem Leichtsinn versetzt ist; ernst von Natur neigte er stets zu Melancholie, auch ohne Anlaß. Wie Othello hatte er an seiner Geliebten hinaufzublicken und glaubte sich verschmäht wegen seiner niedern Geburt. In Beiden ist trotz ihrer imposanten Ruhe eine leidenschaftliche Ader, auf die Jago und Jachimo speculiren. Wie Othello in dem Taschentuch, so hat Posthumus in dem Armband den Scheinbeweis in der Hand. Wie jenen fällt ihn ein Schauer von Menschenhaß und Verachtung an; wie in jenem wird seine harmonische Natur in einen chaotischen Zustand gerissen, in dem er weit mehr unglücklich als strafbar erscheint. Ganz wie Othello wühlt er sich in sinnlich häßliche Vorstellungen, in ein widrig wollüstiges Bild hinein von dem raschen Siege des gelben Jachimo über ein Wesen, das er keusch kannte wie ungesonnten Schnee. Sein Haß fällt auf das ganze weibliche Geschlecht: Alles Schlechte im Manne scheint ihm

nur vom Weibe ererbt, alle Laster und Sünden des Weibes Eigenthum. Aehnlich wie Othello weiht er die Verbrecherin zum Opfer für seine befleckte Ehre, immer in derselben Entrüstung der sittlichen Natur in ihm, die wir zuvor in ihm beobachtet haben. Wie viel milder gegen ihn ist in den ähnlichen Lagen das Weib, seine Imogen! Sie verliert nicht, als sie ihn treulos glaubt, den Glauben an das ganze männliche Geschlecht; sie sagt nur, seine Falschheit werde den Schein der Falschheit und Schlechtigkeit auf alle Männer werfen! Sie ist zur Rache gemahnt, aber von Anderen, nicht von sich selber, und sie kann den Gedanken nicht fassen. Sie hat nur Mitleid, keinen Haß für ihn; und wenn auch ihr Herz etwas erkaltete, so hätte sie doch den Glauben nie ganz an ihn verloren; nie wäre sie fähig gewesen, etwas Böses gegen ihn zu ersinnen.

Dieß stellt ihn gleichwohl nicht geringer als sie. Die Verschiedenheit des Geschlechtes bedingt in dem Manne, der nichts halb sein kann und will, diese schreckliche Reaction gegen eine Erfahrung, die ihn an der Welt und an Allem irre gemacht. Sobald er seinem treuen Pisanio den Auftrag zu ihrem Tode gegeben hat, kehrt seine Besinnung wieder. Nun klagt er die Treue an, die seinen Befehl so rasch vollzog. Othello tödtete Desdemona, um sie nicht fortsündigen zu lassen; hier liegt der feine Unterschied des menschlicheren und sanfteren Leonatus. Er verwünscht seine That, weil die Geopferte lebend Zeit zur Reue gehabt hätte! Der Glaube an ihre Tugend war also auch in ihm nur auf

Augenblicke erstickt, nicht aber erstorben. Nun packt ihn die Reue fürchterlich an und treibt ihn, an sich selber Rache zu nehmen. Dieselbe Empörung, die ihn gegen Jachimo, gegen Imogen, gegen Pisanio faßte, waffnet ihn nun gegen sich selbst; und diese Strenge wider sich selber ist es gerade, die mit der sittlichen Reizbarkeit, in der er jene Wette einging und jene Strafe über Imogen verhängte, versöhnen muß. Nicht in der Maaslosigkeit einer ersten Wuth legt er Hand an sich selbst, wie Othello, sondern in ruhiger Gelassenheit legt er sich eine großartige Buße auf. Er folgt dem römischen Heere nach Britannien, aber nicht um gegen das Vaterland zu fechten, dem er eine so gute Königin geraubt hatte, sondern um für Britannien fechtend zu sterben. Und zu sterben unbekannt, unbetrauert, in elender Bauerntracht, unberührt von jedem Triebe eines eitlen Nebenzweckes. Er will die Art der Welt beschämen und eine neue Sitte beginnen: schlecht außen, kostbar innen. Der Dichter leiht diesem Ideale eines erhabenen männlichen Charakters, auch diesem, denselben Grundzug, den er seinem Heinrich V. geliehen hatte. Die Moral dieses Stückes ist die Probe zu jener; sie bestätigt des Dichters ehrfürchtige Achtung vor den Menschen, die die Verächter des Glanzes und unscheinbar edel sind. Seine großen Schlachtthaten hüllt Posthumus schweigend ein und schiebt sie neidlos auf Bellarius und seine Söhne; an seiner größten That geht er wortlos vorüber, als er den tückischen Jachimo, den Urheber seines Elendes, da er besiegt zu sei-

nen Füßen liegt, in großartiger Selbstüberwindung leben läßt, damit auf Niemand Strafe falle als auf ihn. Aber sein Wunsch, zu sterben, ist ihm nicht gewährt; er mischt sich daher unter die Besiegten und folgt willig in den Kerker. Nicht zufrieden mit der Reue, der die Unthat blos leid thut, ist er auch da stets freudig zu sterben und erfleht von den Göttern das Mittel zur Buße, den Tod. Selbst nach der verheißungsvollen Vision dauert diese Eine Sehnsucht in ihm in ungeänderter Stärke. Und daß man nicht glaube, es sei diese Ruhe, diese Schonung Jachimo's, diese Selbstverfolgung nur die wenig schätzbare Wirkung einer Apathie, die sich seiner bemächtigt habe! Als sich Jachimo schuldig bekennt, fällt ihn seine Entrüstung noch einmal so furchtbar an, daß er sich selbst und Niemand mehr kennt, die schrecklichsten Verwünschungen gegen sich und Pisanio ausstößt, ja die unerkannte Imogen im Anfalle seiner convulsivischen Wuth schlägt und noch einmal von sich stößt. Bis dann am Ende seiner Leiden die Wiedergefundene an seiner Brust liegt, wo sie wie die Frucht hängen soll bis der Baum stirbt! Daß Beide durch die Wiederfindung der Brüder Imogen's des Thrones verlustig gehen, gehört zu ihrer feinsten Läuterung vor der Welt. So zeigt sich ihre Liebe völlig rein und ohne allen äußeren Nebenbezug. Ihr ist ihr Wunsch nach einem rückgezogenen Leben gewährt und sein ähnlicher Zug nach scheinloser Aechtheit besteht so die letzte Probe. O Imogen, sagt ihr Cymbeline bedauernd,

durch der Brüder Wiederkehr hast du eine Krone verloren! Nein, erwiedert sie, zwei Welten so gewonnen!

Bis hierhin haben wir, nach unserer anfänglichen Absicht, die beiden Handlungen des Stückes und die vortretenden Figuren näher in's Auge gefaßt; aber der Stand- und Gesichtspunkt ist noch nicht angegeben, aus dem der dichterische Maler sein Bild aufgenommen hat, der Hauptschlüssel fehlt uns noch, der uns die verschiedenen Bestandtheile gleichmäßig erschlösse wie die Zugänge zu Einem Innersten, von dem aus die Anlage des ganzen Baues als eine kunstmäßig übereinstimmende leicht erkannt werden könnte.

Nach unserer Auseinandersetzung des Inhaltes wird man leicht beobachten können, daß es sich in all den verschiedenartigen Bestandtheilen desselben gleichmäßig um zwei gegensätzliche Begriffe oder sittliche Eigenschaften handelt, die nur im Deutschen nicht so scharf mit Einem Worte zu umschreiben sind wie im Englischen. Das englische true umschließt zugleich unsere Begriffe der Treue und der Wahrheit, sein Gegensatz (false) allen Lug und Trug, Unwahrheit und Treulosigkeit, Falschheit in That oder Verrath, Fälschung in Worten oder Verleumdung. In diesen Begriffen gehen sämmtliche Handlungen und handelnde Figuren des Stückes auf; und dieß ist in der That so augenfällig, wie immerhin der leitende Gedanke in den deutlichsten Shakespeare'schen Dramen nur sein kann. Gleich im

Anfange sind wir in die Welt der Falschheit, an den Hof, hineingestellt, und ihr ist nachher die idyllische Unschuld der Waldeinsamkeit entgegengesetzt. Die Staatsaction, der Hintergrund, auf dem die zwei Haupthandlungen ruhen, läßt sich auf den angegebenen Gesichtspunkt zurückführen. Zu Treue gegen Rom verpflichtet, läßt sich Cymbeline von der falschen Gattin abtrünnig machen und bereut es, als er sich selber wiedergegeben ist. Den Mann, an dem schon aus Schwäche kein Falsch ist, umspinnt die Meisterin aller Trugkünste, die Königin, mit einem dichtgewebten Netze der Falschheit und verderblichen Berückung, und droht ihn um Kinder und Land zu bringen. Den treuen Bellarius haben einst verleumderische Fälscher bei Cymbeline zum Verräther gestempelt; in Acht und Bann gethan, entzieht er, treu noch in seiner Rache, die Königssöhne dem Boden der falschen Welt und erzieht sie zu treu wahren, aufrichtigen, selbst im Antlitze der Gefahr keiner Lüge fähigen Menschen. Die Falschheit der Königin umspinnt auch Posthumus und Imogen. Treue und Wahrheit, und die damit zusammenhängende Einfalt und Unverdorbenheit der Natur, sind die Grundzüge ihrer Charaktere. Wie empfindlich äußert sich Imogen's Wahrheitssinn dort, wo sie von Bettlern irre gewiesen ward! Und dort, wo sie Lucius einen falschen Namen ihres gestorbenen Gebieters sagt und die Bitte einer rührenden Einfalt an die Götter richtet, sie möchten die unschädliche Lüge verzeihen. Und Posthumus seinerseits, als er in der fürchterlichsten Zerrüttung sich selbst

anfällt und den Mörder Imogen's nennt, verbessert die Ungenauigkeit seiner Worte, gewissenhaft wahr selbst mitten in seiner Wuth: Ich lüge wie ein Schurke; ich stiftete einen größeren Schurken an, sie zu tödten! Was Beider Treue angeht, so dreht sich der Hauptinhalt des Stückes um sie und um die Verleumdung, mit der bei Jedem die Treue des Andern verdächtigt wird, und um die erhabene Ausdauer ihrer eigenen Treue selbst gegen den treulos oder todt geglaubten Geliebten. Zwischen Beiden bewegen sich dann die Nebenfiguren, die die klaren Bezüge auch der kleineren Theile der Handlung noch klarer machen: der Cloten, der zum Lügen und Verleumden zu plump, zu den Ränken der Falschheit zu tölpelhaft ist; die Hofleute, die so derb die Hinterredner machen; der Arzt, der so wohlthätige Falschheit gegen die Giftmischerin übt; Pisanio, der als der Diener zweier Herren die Pflichten seiner Treue zwischen den beiden Zerfallenen so vorsichtig wägt.

Die Treue ist die eigentliche Cardinaltugend eines heroischen Zeitalters; dieß ist es, was in der epischen Volksdichtung der alten Zeiten jene Lieder von der Treue, die Odyssee und Gudrun, in eine so natürliche Nachbarschaft zu den kriegerischen Sagen der Ilias und der Nibelungen stellte. Dieses Verhältniß ist durchaus in der Natur solcher Zeiten begründet, und insofern ist die auffallende Uebereinstimmung des Thema's jener Gedichte kein völliger blinder Zufall. Wo in solch einer Zeit Alles auf den Preis der größeren Kriegsstärke und der größeren Habe, auf

Ruhmsucht und Habsucht gestellt ist, wo Haus und Hof, Besitz und Existenz in steter Unsicherheit schwankt, gibt es nichts Edleres und nichts Werthvolleres, als einen treu verbündeten Freund, als einen treu verlässigen Diener, als ein treu ausharrendes Weib. Nichts steht daher unter den Charakterzügen eines solchen Zeitalters natürlicher als die sprüchwörtlich gewordenen Freundschaften des griechischen Alterthums, als die Sagen von den treuen Vasallen der deutschen Heldengedichte, als die Gesänge von der Treue der Penelope und Gudrun. War es Shakespeare bewußt, oder geschah es in dem dunkeln Griffe des Genies, in einer instinktiven Fühlung der Natur heroischer Zeiten, es ist gleich merkwürdig, daß er eben dieses Verhältniß im Lear und Cymbeline mit solcher Sicherheit ergriff, als kämen diese beiden Gedichte oder ihre Quellen unmittelbar aus der Ueberlieferung solcher Zeiten herüber. Im Lear thut die treue Anhänglichkeit des alten Kent so wohl, wie in der Ilias die Freundschaft des Achill zu Patroklos. Im Cymbeline aber ist die häßliche Sage von jener Wette aus dem Mittelalter in die Heroenzeit zurückgelegt, und wenn auch die Färbung und Natur solch einer Zeit, so wenig wie die römische in den Römerstücken, mit jener geschichtskundigen Virtuosität behandelt ist, zu der wir heutigen Tages mehr Befähigung hätten, so hat der Dichter doch, was das wesentliche war, den schlüpfrigen Novellenstoff in solche ächte und reine Naivetät umgekleidet, daß seine Imogen sich zu

jenen alten Musterbildern der Frauentreue wie eine ebenbürtige Dritte einreihen darf.

Shakespeare's Lied von der Treue steht sonach auf der zeitlichen Stelle, wo die Tugend, die es preist, den höchsten Rang hat, wo sie ihren vollen Werth dadurch empfängt, daß sie sich steter Prüfungen, Versuchungen und Gefahren zu gewärtigen hat, wo sie oft in die eigene Lage gesetzt ist, sich selbst gleichsam durch ihr Gegentheil erhalten zu müssen. Indem Penelope treuehrsam aushält für ihren Gemahl, muß sie falsch und trügerisch ihre Freier hinhalten; indem Gudrun ihrem Verlobten Wort hält, muß sie ihren Dränger mit einem falschen Versprechen täuschen. Auch dieser charakteristische Zug ist in Shakespeare's Drama nicht außer Acht gelassen. Im Lear hatte er den treuwahren Kent seine Tugend bis zu einer tragischen Consequenz hinausführen lassen. Hier im Cymbeline hat er im Pisanio ein ganz anderes Bild einer ebenso instinktiven, aber ganz anders umsichtigen Treue entworfen. Schlau und treu zugleich, wie ihn die Königin nennt, wie er selber sich wünscht zu sein, vereinigt Pisanio die Klugheit der Schlange mit dem Ohnefalsch der Taube. Seine seltsame Lage ist fast durchgehends die, daß er am treuesten ist, wo er am untreuesten ist. Die Königin und Cloten möchten ihn von seiner Treue abwendig machen; er betrügt sie, und gibt sich selbst das Zeugniß, daß er um so treuer sei, auf diese Weise falsch gewesen zu sein. Er soll Imogen ermorden und

Posthumus beschwört ihn bei seiner Treue zu dieser That. „Bei meiner Treue? ruft er; wenn dieß treuen Dienst thun heißt, laß mich niemals dienstbar heißen!“ Er erräth sogleich, daß Verleumdung die Imogen verdächtigt habe, dennoch schwankt er unschlüssig, in Kummer, in schlaflosen Nächten zwischen seinen Pflichten. Seinem Herrn treu zu gehorchen geht ihm über das Leben; doch mag er auch nicht die Unschuldige tödten. Er benutzt die Aufforderung, Imogen nach Wales zu entfernen; er hat dort, je nach den Umständen, bessere Gelegenheit, seinen grausamen Befehl zu vollziehen, und im anderen Falle kann er ihr Verschwinden benutzen, seinen Herrn mit dem nur vorgegebenen Morde zu täuschen. Sobald er in Imogen's Inneres geblickt hat, ist er überzeugt, daß Verleumdung sie bei Posthumus gefälscht habe, „deren Spitze schärfer ist als das Schwert, deren Zunge mehr vergiftet als alles Nilgewürm, deren Laut auf dem Sturmwinde fährt und alle Weltenden belügt.“ Er thut nun das, was Posthumus in seiner Reue selber an ihn forderte: ein treuer Diener thut nicht jeden Dienst; nur was gerecht ist, ist Pflicht. Er täuscht also seinen Herrn, und ist wieder darin ehrlich, wie er selber findet, worin er falsch ist, nicht treu, um treu zu sein; so wie der Arzt sich um so treuer nennt, je falscher er gegen die Königin ist. In der Selbstzufriedenheit und Sicherheit, mit der Pisanio diese Täuschungen ausübt, um nur da treu sein zu dürfen, wo Gerechtigkeit und höhere Pflicht es gebieten, irrt ihn nichts; er achtet die Gefahr nicht, die

ihm am Hofe droht; er läßt den Abscheu der irrenden Imogen und die Verwünschungen des Posthumus schweigend über sich ergehen; ihn lohnt sein gutes Bewußtsein, das Rechte gethan zu haben.

Faßt man diese Stellung Pisanio's genau in's Auge, so erweitert sich uns der sinnvolle Inhalt unseres Stückes immer mehr; es gewinnt an universeller Bedeutung und sittlicher Tiefe mehr, als vielleicht irgend ein anderes von Shakespeare's Werken; und wenn Lear eine Darstellung aller Leidenschaft ganz im Allgemeinen heißen darf, so könnte man Cymbeline eine Darstellung des gemeinen Weltlaufes nennen, in den der Mensch mit seinen Trieben und Kräften hineingestellt ist. Es liegt so sehr in Shakespeare's Gedanken- und Erfahrungssysteme über die sittlichen Dinge, es ist ein so gewöhnlicher Satz seiner Lebensweisheit: daß die Fälle und Verhältnisse den Menschen nicht selten antreten, wo sich Tugend in Laster und Laster in Tugend verkehrt, wie hier Pisanio in seiner Treue nicht meiden kann, die falsch Handelnden und die falsch Urtheilenden mit Falschheit zu bezahlen und zurechtzuweisen, und wie er in dieser Falschheit die höchste Treue bewährt. Die Ueberzeugung unseres Dichters ist überall gewesen, daß nicht ein äußeres Gesetz die Regel des sittlichen Handelns in schroffe, stets gültige Vorschrift fassen kann, sondern daß es überall darauf ankomme, daß ein inneres Gesetz und Gefühl uns anleite, nach Umständen und Lagen an dem Buchstaben der Pflicht ab- und zuzuthun, daß das Selbst-

gefühl und das Selbstbewußtsein in uns geläutert und gebildet sei, um uns in den zweifelhaftesten Verwickelungen des Augenblickes immer ein lebendiges Gesetz und ein richtiger Richter zu sein. Jenem Naturmenschen gilt eine unschädliche Heimlichkeit, eine heilsame Verstellung, eine Nothlüge, ein Nothtrug, nach der Beschaffenheit der Welt um ihn her und nach dem Zwange der Verhältnisse, nicht für eine Sünde. Mitten unter Bösen und Falschen gut, wahr und treu zu bleiben, ist nicht möglich, ohne sich selbst zu verderben; diese Erfahrung hat sich Pisanio mit schlichtem Takte aus dem Umgange und der Kenntniß der Menschen abgezogen und darnach seine Handlungsweise geregelt. Sich in der argen Welt arglos und rein zu erhalten wie ein Einsiedler, wäre nur möglich, wenn man aus der Welt ausschiede, um als ein Einsiedler zu leben. In dieser Lage hat uns der Dichter die zwei Knaben des Cymbeline gezeigt. Aber sie selber treibt der Drang der menschlichen Natur nach den Gefahren des Lebens und seinen Prüfungen hinaus; sie schlagen dabei den elterlichen Segen in die Schanze, und die erste Berührung der Welt hätte sie auch gleich, wenn nicht eine Vorsehung günstig waltete, in die gefahrvollste Verwickelung gebracht. Der Dichter hat uns sodann vollkommenere Menschen gezeigt, die mitten im Strudel der Welt unversehrt geblieben waren. Wir haben gesehen, wie in Nähe und Ferne Imogen's und Posthumus' Sittenreinheit gekannt, anerkannt und ohne Tadel gefunden war. Aber auch diese Voll-

kommensten sollen von dem Geifer der Welt verunreinigt, ihre Tugend soll versucht und verleumdet, ihre Besonnenheit erschüttert, mit ihrem äußeren Glücke auch ihr inneres zerstört werden; auch sie sollen erfahren, daß es in der Welt nicht möglich ist, sich fleckenlos rein zu behaupten. Sogar wenn in diesen Ausnahmen der Menschheit eine solche innere Kraft denkbar wäre, die sie in sich selber vor aller Versuchung zum Bösen sicher stellte, so würde die Außenwelt sie dennoch ihr blosstellen. Der Verleumder drängt sich an Posthumus an, er fälscht ihm das, worauf er sein höchstes Vertrauen hatte, er reißt ihn aus seiner guten gläubigen Natur; nun verirrt sich Posthumus in der besten Absicht, indem er eine voreilige, rücksichtslose Gerechtigkeit üben will, die, sagt er später, wenn sie gegen seine Fehler geübt worden wäre, ihn für seine Rache nicht hätte leben lassen. Von Imogen hatte man den Geliebten losgerissen, man hatte ihre Geduld vergiftet, ihre Sehnsucht überspannt; sie entzieht sich durch Flucht um den Gatten zu sehen, um ihn, da sie ihn treulos glaubt, zu retten; beides entschuldbare, selbst löbliche Absichten, aber sie machen Täuschungen, Verkleidungen, Ausreden, Lügen, Gefahren der Sittsamkeit unvermeidlich; sie muß bezeichnend genug unter falschem, Treue bezeichnendem Namen (Fidele) ihre Treue bergen und bewahren. Wider dieß Alles sträubt sich Imogen's makellose Natur an sich, sie findet sich aber hinein unter dem Zwang der Verhältnisse. Diese reinsten Spiegelbilder der Tugend

haucht das Gift der Welt an, Argwohn und Mistrauen ergreift sie, das ihnen fremd war, die Prüfungen treten sie an, Versuchungen in ihrer schlimmsten Gestalt, mit Unglück und Verzweiflung gewaffnet, aber sie halten in ihrer Treue zu einander aus, auf die alle diese Stöße abzielen. Und das ist es, worauf es allein ankommt, was zuletzt Unglück und Bosheit überwindet: daß man von dem Weltlauf nicht den Lauf der Welt selber lerne, daß man sich von fremdem Laster nicht zu eigenem verführen lasse oder berechtigt glaube. Die Treulosigkeit, als Rache gegen Treulosigkeit von Jachimo der Imogen empfohlen, hätte beider Glück und Liebe für ewig zerstört; das treue Ausharren Beider trotz der geglaubten Falschheit des Anderen überwand die übele Nachrede und selbst das unheilbare Unheil, den geglaubten Tod. Und diese in so harten Prüfungen bestandene Treue hat nach dieser Trübung und Beschmutzung eine ganz andere Lauterkeit, einen ganz anderen Glanz als vorher. Denn auch diese Lehre predigen die Thatsachen unseres Stückes vernehmlich und laut: daß die geprüfte Tugend, auch wenn sie gewankt hat, einen weit höheren Werth habe, als die unerschütterte, die unversucht war. Diese Weisheit schlummert in dem Welttriebe der Knaben Cymbeline's; sie liegt tief eingegraben in der so angefochtenen Wette des Posthumus; denn so stellt nur ein Mensch den liebsten Menschen, den er hat, auf die Probe, und so wie Imogen besteht sie der Geprüfte nur, wenn es in beider innersten Ueberzeugung liegt, daß die

ächte Tugend keine Prüfung, auch nicht die empfindlichste, scheuen darf. Diese Lehre spricht auch aus der Stellung, die Shakespeare dem Cymbeline gegeben hat, dessen Name nicht gerade zufällig auf dem Titel des Drama's steht. In der Mitte aller dieser versuchenden und versuchten Kräfte steht der schwache König, ohne Selbstgefühl, das Bild eines untergeordneten Menschen, der der Spielball jedes guten oder schlechten Einflusses ist, der von jeder Prüfung, von jeder Anmuthung immer umgestoßen wird, nicht wie der Baum vom Winde gebogen und gefestigt. Er ist wie eine reine Null, die von der geringen oder hohen Ziffer ihren Werth erhält, die sich gerade vor sie schiebt; man kann ihm das Böse nicht anrechnen, zu dem ihn die angestiftet, die er für weise und gut hielt, und nicht das Gute, das er geschehen läßt wahllos und urtheilslos wie das Ueble. Faßt man wieder den Gegensatz dieses Charakters zu dem der geprüften Dulder genau in's Auge, so wird unser Stück wie zu einer dichterischen Theodicee; es rechtfertigt den in uns gelegten Trieb zum Bösen und die Kämpfe mit dem äußeren Bösen, die uns auferlegt sind, damit, daß es an jenen gegensätzlichen Beispielen versinnlicht, wie das Gute, ohne den Kampf mit dem Bösen bestanden zu haben, keinen Werth hat und daß es ohne Laster keine Tugend gibt. Der Dichter hat die Gottheit selbst herniedersteigen lassen zu den klagenden Schatten von Posthumus' Eltern und zu des schlummernden Dulders Lager, um ihnen diesen Sinn unseres Stückes selbst zu erklären, um ihnen

ausdrücklich zu verkündigen, was den Posthumus schon eigene Einsicht und Andere die Erfahrung selber gelehrt hatte: daß die Götter das Böse verhängen zur Prüfung des Guten; daß „ein Fall oft das Mittel ist, glücklicher wieder aufzustehen"; daß „das Schicksal manches Boot glücklich heimbringt, dem das Steuer zerbrochen ward;" daß „Gott den liebt, den er kreuzt, um seine Gabe verschiebend zu verschönern;" daß demnach nur die geprüfte Tugend, die die Berührung mit dem Bösen erst gereift hat, der Liebe werth ist; daß die theuersten Söhne der Welt sich nicht ihren Schlägen und Stößen entziehen, sondern durch Widerstand gegen ihre Anfechtungen ihren inneren Werth erst sicher stellen sollen. Shakespeare läßt hier den Lenker der Welt persönlich in das Drama eingreifen, wie es im Epos üblich ist, wo die Handelnden im Einklang mit der Gottheit und ihren Gesetzen sind. Diesen epischen Charakter, den guten Ausgang des Epos mußte auch dieses Stück erhalten. Denn es sind Freunde und Lieblinge der Götter, die hier handeln und irren, weil sie selbst das, was sie wider die Satzungen der Sittlichkeit in ruhiger Sicherheit oder in unsicherer Leidenschaft thun, aus sittlichen Beweggründen thun oder in sittlicher Empörung; so daß das Drama mit einem tragischen Ausgange eine Anklage gegen die Weltordnung geworden wäre. Ich glaube daher nicht, daß es Shakespeare gelten lassen würde, wenn Ulrici die Göttererscheinung einen Misgriff nennt, oder daß er der Entschuldigung Tieck's bedürfe, es sei dieß ein Rest, der aus einem Jugendversuch dieses Stückes stehen geblieben sei. Vielmehr scheint mir die Einführung der Gottheit in diesem dramatisirten Epos von eben dem tiefen und merkwürdigen Instinkte zu zeugen, mit dem Shake-

speare in die Natur der Dichtung, ihrer Gattungen und Bedingungen eingesenkt war, von dem uns auch die Bereitung des geschichtlichen Bodens in den zwei letzten Stücken ein Beweis war. Der Dichter benutzte dann den Vortheil, den ihm diese Einführung der verkörperten Vorsehung gestattete, indem er die Geschichte an einigen Stellen durch unberechenbare Zufälle weiter rücken ließ; die eingeführte wunderbare Gewalt hebt die Wunder des Zufalls wieder auf, die Shakespeare sich sonst nirgends zu gebrauchen erlaubte. Durch diese Maschinerie der Vorsehung ist aber der freien Bewegung der Handelnden nirgends der geringste Abbruch geschehen. Und was in der Verknüpfung der äußeren Ereignisse dadurch etwa willkürlich erscheinen sollte, das ist weit aufgewogen durch die unnachahmliche Entwickelung des wunderbar verschlungenen Knotens am Ende des Stücks. Sie hat selbst vor Johnson Gnade gefunden; sie ist so übersichtlich reich, daß der Dichter selbst sich dessen zu beloben scheint, wenn er Cymbeline sagen läßt: diese rasche Abkürzung sei so vielfältig verzweigt, daß jedes einzelne Herausgeschiedene noch voll und reich sein würde. Prüfe man dieß nur an Einer Stelle, an der, wo Imogen, auf Posthumus ruhend, ihres Auges harmlose Blitze wirft auf ihn, den Vater, die Brüder, Jeden mit Entzücken treffend, von Jedem anders erwiedert. Dieß allein schon gibt der großen dargestellten Scene Leben und Befriedigung; und gelesen läßt die Stelle einmal recht gründlich empfinden und ist ein ganzer Commentar über die Nothwendigkeit, daß Shakespeare *gesehen* werden muß.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Gervinus, Georg Gottfried,

Shakespeare

Bd.: Dritter Band

Leipzig 1849

P.o.angl. 371 qa-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10749982-1